



Os estudos de género dispõem, em nossos dias, de uma bibliografia bastante extensa e igualmente significativa, sobretudo – mas não só – nas áreas das Ciências Humanas e Sociais. Eles têm contribuído para que se tornem mais visíveis as contradições existentes nas convenções e, como consequência, representam uma espécie de reacção à marginalidade e à excentricidade de sujeitos antes silenciados.

A presente colectânea quer juntar-se a esse movimento mais amplo de desconstrução e de implosão várias, para tanto fazendo de África o centro de um debate por muito tempo obstaculizado pelas imposições da colonialidade do poder e do saber. O objectivo principal é proceder a uma abordagem crítica, nas várias áreas das artes e do saber, do lugar de mulheres excluídas das reflexões culturais e de seus cânones nacionais. Pretende-se, com esta publicação, colocar mais uma pedra no edifício construído com a argamassa da diferença, sempre com o cuidado científico e teórico-metodológico de não se sucumbir ao falso apelo de redutores essencialismos.



ORGANIZAÇÃO
Inocência
Mata

Laura
Cavalcante
Padilha

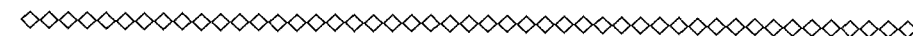
2.^a Edição



A MULHER
EM ÁFRICA



A MULHER EM ÁFRICA



**VOZES DE UMA MARGEM SEMPRE
PRESENTE**



2.^a Edição

ORGANIZAÇÃO

**Inocência
Mata**

**Laura
Cavalcante
Padilha**

4
(1)
19
13
8

ies Colibri



A MULHER EM ÁFRICA

**Vozes de uma Margem
sempre Presente**

2.^a Edição



Colecção Tempos e Espaços Africanos

4
(2)
19
13
8

Colecção: **Tempos e Espaços Africanos**

Direcção: Isabel Castro Henriques, Professora da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa
Joana Pereira Leite, Professora do Instituto Superior de Economia
e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa

RIUEA – Rede InterUniversitária de Estudos Africanos

- 1 *A Economia de África*
Philippe Hugon
- 2 *Empresas e empresários africanos*
Direcção de Stephen Ellis e Yves-A. Fauré
- 3 *Álcool e escravos: o comércio luso-brasileiro do álcool em Mpinda, Luanda
e Benguela durante o tráfico transatlântico de escravos (c. 1480-1830)
e o seu impacto nas sociedades da África Central Ocidental*
José C. Curto
- 4 *Novas relações com África: que perspectivas?*
Coordenação de Isabel Castro Henriques
- 5 *África Negra. História e Civilizações – até ao século XVIII, Tomo I*
Elikia M'Bokolo
- 6 *O Trabalho dignifica o homem. Estratégias de sobrevivência em Luanda*
Cristina Udelsmann Rodrigues
- 7 *África Negra – História e Civilizações
Do século XIX aos nossos dias, Tomo II*
Elikia M'Bokolo
- 8 *Subúrbios de Luanda e Maputo*
Coordenação de Jochen Oppenheimer e Isabel Raposo
- 9 *A Mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente (2.ª ed.)*
Organização: Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha
- 10 *Imigrantes Africanos Moçambicanos – Narrativa de Imigração e de
Identidade e Estratégias de Aculturação em Portugal e na Inglaterra*
Sheila Khan
- 11 *Os Ismailis de Moçambique – Vida Económica no Tempo Colonial*
Joana Pereira Leite e Nicole Khouri
- 12 *Tempos de Fúria. Memórias do massacre de Homóine,
18 de Julho de 1987*
Hassane Armando

ORGANIZAÇÃO

**Inocência
Mata**

**Laura Cavalcante
Padilha**

A MULHER EM ÁFRICA

**Vozes de uma Margem
sempre Presente**



521761-D



Edições Colibri

28101116

Título: A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente

Organização: Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha

Edição: Edições Colibri

Capa: Raquel Ferreira

Ilustração da capa: Pintura de Lívio de Moraes

ISBN: 978-972-772-763-6

Depósito legal n.º 447 713/18

1.^a edição: Lisboa, Novembro de 2007

2.^a edição: Lisboa, Novembro de 2018

ÍNDICE

PREFÁCIO

Isabel Castro Henriques 9

INTRODUÇÃO

Inocência Mata & Laura Cavalcante Padilha 13

I. O GÉNERO COMO QUESTÃO

Eunice Macedo e outros: “Por outras formas de *Ser e Estar*: mulheres, participação e tomada de decisão” 21

II. ABORDAGENS SÓCIO-HISTÓRICAS

Alberto Oliveira Pinto: “O colonialismo e a ‘coisificação’ da mulher no cancionero de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa” 35

Aurora da Fonseca Ferreira: “A contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento” 51

José Gama: “A dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues” 69

Manuela Borges: “Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau” 73

Martha Saavedra: “Islam, Women, Gender, Sports, and the Female Body in Sub-Saharan África” 89

Odete da Costa Semedo: “Ecos da terra” 103

Olga Iglésias: “Na entrada do novo milénio em África: que perspectivas para a Mulher Moçambicana?” 135

Suzana Rodrigues Pavão: "Nzinga uma lenda, uma história – a resistência africana ao colonialismo português"	155
Vera Duarte: "Cabral, género e desenvolvimento"	169

III. MULHER E ESCRITA LITERÁRIA

3.1. SOBRE A VOZ AUTORAL FEMININA

Ayo Kehinde: "Transcending Gender Warfare: Ama Ata Aidoo's Recent Short Fiction and the Portrait of a New African Woman"	181
Deolinda Adão: "Novos espaços no feminino: uma leitura de <i>Ventos do Apocalipse</i> , de Paulina Chiziane"	199
Hilary Owen: "Sexing the Lusotropics: Lília Momplé and the Women in white"	209
Íris Maria da Costa Amâncio: "Coreografias de sentidos: discursos, espaços e ritmos angolanos na narrativa de Ana Major"	221
Jane Tutikian: "Por uma <i>Pasárgada</i> caboverdiana"	229
Jorge Valentim: "Do conto ao canto: as mornas cabo-verdianas na voz feminina de Dina Salústio"	253
Maria Armandina Maia: "Orlanda Amarílis, os passos em volta de <i>Ilhéu dos Pássaros</i> "	269
Maria Teresa Salgado: " <i>Neighbours</i> : de violências, mulheres, mudanças... e homens"	283
Phillip Rothwell: "Subaltern Rankings and the Death of Community in Buchi Emecheta's <i>In the Ditch</i> "	293
Robson Dutra: " <i>Niketche</i> e os vários passos de uma dança"	309
Russell G. Hamilton: " <i>Niketche</i> – a dança de amor, erotismo e vida: Uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane"	317
Sara Tagliacozzi: " <i>Elle sera...</i> Prophétisme artistique et création féminine dans l'oeuvre de Werewere Liking"	331
Shirlei Campos Victorino: "A geografia da guerra em <i>Ventos do Apocalipse</i> de Paulina Chiziane"	351
Terezinha Taborda Moreira: "A palavra em exílio"	365

3.2. DIÁLOGOS PELO FEMININO

Ana Mafalda Leite: "Lee-Li Yang, um heterónimo feminino de Virgílio de Lemos"	381
Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco: "Mãos femininas e gestos de poesia"	391
Donald Burness: "A revolta das mulheres no Leste da Nigéria em 1929 e <i>The Cassava Ghost</i> , de Ezenta Eze"	405
Ebenezer Adedeji: "A problemática do amor e casamento na literatura africana escrita pela mulher"	409
Inocência Matta: "Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença"	421
John Rex: "A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lília Momplé e Ama Atta Aidoo"	441
Laura Cavalcante Padilha: "Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)"	469
Maria Nazareth Soares Fonseca: "Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção"	489
Patrícia Rainho e Solange Silva: "A escrita no feminino e a escrita feminista em <i>Balada de Amor ao Vento e Niketche, uma História de Poligamia</i> "	519
Pires Laranjeira: "O feminino da escrita: espinhoso marfim"	527
Simone Caputo Gomes: "O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde"	535
Sunday Adetunji Bamsile: "A posição e o problema das mulheres na sociedade nigeriana nas peças <i>The Gods are not to blame</i> , <i>Hopes of the living dead</i> e <i>Our husband has gone mad again</i> , de Ola Rotimi"	559

IV. UM RECORTE DIASPÓRICO

Vanda Machado: "Oxum: mãe do mundo e nascente da ancestralidade"	573
--	-----

PREFÁCIO

O Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa orgulha-se de poder participar na publicação desta obra que, além de se integrar na complexa problemática dos estudos de género, procura sobretudo dar voz às mulheres em África, sublinhando a importância da sua intervenção na criação das sociedades e na re-invenção constante dos espaços sociais, económicos, políticos que caracterizam as dinâmicas sempre inovadoras que marcam a história do continente africano.

O princípio da divisão das sociedades humanas entre o masculino e o feminino determinou a existência de sociedades matrilineares e de sociedades patrilineares, cujos fundamentos regulam a parte de autoridade que cabe às mulheres e aos homens. Todavia esta divisão não explicita todos os valores que determinam as sociedades africanas, pois o estudo dos mitos de criação inventaria a contribuição feminina para a eclosão e a organização das sociedades. Não se trata de excluir um dos géneros, mas antes de inventariar e analisar a parte que cabe a cada um, podendo até afirmar-se que a unidade resulta da conjugação das diferenças.

Se nos interessarmos pelas cerimónias de iniciação, podemos verificar que elas reforçam o conhecimento, pois cada género ocupa um lugar específico na estratificação social, e desta maneira de identificar a intervenção de cada género deriva a própria estratificação social. Todas as sociedades aprenderam a identificar a parte que cabe a cada género no engendramento dos indivíduos e das sociedades. Só uma grave distorção pode assinalar a iniciação masculina como sendo a mais importante, remetendo a iniciação feminina para um lugar secundário. Estamos perante uma maneira absurda de reduzir a importância dos valores ensinados às mulheres, contudo fundamentais na organização das relações entre os géneros, que por sua vez condicionam a integração de cada género na estrutura social.

Os muitos mitos de criação do mundo e das espécies, vegetais ou animais, sobretudo do homem, salientam a parte fundamental que sempre coube às mulheres na criação. Seja qual for a sociedade considerada, em qualquer dos quadrantes geográficos, deparamos com manifestações da tradição oral que analisam a parte que cabe a cada um dos géneros na organização do mundo, e depois da sociedade. Os homens devem prestar contas à transcendência, mas não podem nem devem furtar-se à responsabilidade da contingência.

As histórias coloniais não recusaram sempre a importância do papel das mulheres africanas, e não faltam figuras primordiais, capazes de assegurar a valorização da parte das mulheres na organização das sociedades, e muitas foram as que exerceram funções políticas ou religiosas essenciais. Não havendo em África a lei sálica, as mulheres puderam ocupar lugares de chefia política, tendo participado também na organização religiosa e sobretudo na organização das relações económicas.

Não será esta a primeira vez que, em língua portuguesa, se procura determinar o lugar e o papel das mulheres na organização das sociedades africanas. Podemos e devemos evocar o painel "Mulheres e Modernidade e África" integrado no Congresso Internacional *O Rosto Feminino na Expansão Portuguesa*, organizado em 1994 pela Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres que deu lugar à edição de dois densos volumes que procuraram responder às perguntas vitais respeitantes à múltipla presença das mulheres nas sociedades, em geral, e africanas, em particular: mães, inevitavelmente, mas também produtoras, assim como encarregadas de conservar e de transmitir a memória do grupo. Muitas vezes, demasiadas até, salienta-se a participação masculina na preservação e na transmissão da história do grupo, pondo de lado, sem justificação possível, a parte que cabe às mulheres que iniciam os filhos no conhecimento da organização do grupo. Se há língua materna, esta assume a responsabilidade de iniciar os descendentes nos meandros da história, que não pode nunca separar-se das mitologias, muitas das quais aparecem sob formas narratológicas. O fio da língua é também aquele que permite o mito e exige a história.

Se os historiadores têm sobretudo procurado tornar visíveis a maneira de as mulheres africanas ocuparem o poder, outros têm-se inclinado sobretudo para o facto literário, possivelmente porque este também repeliu durante séculos o sector feminino. Salvo em etíope e em árabe, a narratologia africana foi, sob a pressão do colonialismo, essencialmente masculina. Tendo recuperado e instrumentalizado o modelo dos movimentos feministas ocidentais, as mulheres africanas deram boa conta de si no espaço literário, como revelam as histórias literárias, quer nacionais quer continentais.

A trama das organizações sociais africanas foi vítima em primeiro lugar da visão masculinizante das próprias potências coloniais, que contribuíram poderosamente para arrancar o poder ocupado pelas mulheres – a rainha angolana Ginga ocupa um espaço histórico-mítico, que encontra um complemento útil na história da princesa congoleza Beatrice, que deu essência e força ao movimento profético-messiânico do antonianismo, nos começos do século XVIII. A instalação dos europeus na Senegâmbia e em outras regiões mais a sul – a partir do século XV – permitiu que as mulheres recuperassem, graças à sua agilidade física e mental – as novas zonas de poder, que assentavam na organização do comércio a longa distância.

Mais ainda: as mulheres são um agente de penetração africana nas sociedades coloniais, pois são elas que produzem os mulatos, para os quais

há uma multiplicidade de designações – do crioulo de origem espanhola ao cabrito angolano –, que revelam a esfera movediça em que se processam as transformações, tanto as biológicas como as políticas ou sociais. Trata-se de um papel exclusivamente feminino, que modifica de maneira substancial a função das mulheres num espaço que o Ocidente sempre interpretou como exclusivamente masculino.

A maneira como foi pensada pelo colonialismo a instrução escolar serviu também para afastar as mulheres do conhecimento escrito, confiando ao masculino a tarefa indispensável da escrita. Foi necessário criar uma frente unida, masculina e feminina, para conseguir alargar ao género feminino as possibilidades de um conhecimento cada vez mais alargado, cujos efeitos podemos analisar compulsando as antologias que se encarregaram de concentrar os passos mais afirmativos dessa criação.

Iniciada a tarefa de devolver às mulheres a dimensão histórica que sempre possuíram, continua todavia a ser indispensável reforçar o estudo sobre a participação sempre activa das mulheres na reorganização da sociedade e na re-elaboração do discurso histórico, que permite a agilização do "facto social".

Isabel Castro Henriques
(Presidente do CEA/FLUL – Centro de Estudos Africanos
da Faculdade de Letras da Universidade e Lisboa)

INTRODUÇÃO

Um projecto de interlocuções várias

Os estudos de género dispõem, em nossos dias, de uma bibliografia bastante extensa e igualmente significativa, sobretudo – mas não só – nas áreas das Ciências Humanas e Sociais. Eles têm contribuído para que se tornem mais visíveis as contradições existentes nas convenções e, como consequência, representam uma espécie de reacção à marginalidade e à *excentricidade* de sujeitos antes silenciados, aqui retomando algumas considerações críticas de Linda Hutcheon. A presente colectânea quer juntar-se a esse movimento mais amplo de desconstrução e de implosão várias, para tanto fazendo de África o centro de um debate por muito tempo obstaculizado pelas imposições da colonialidade do poder e do saber (Walter Mignolo).

Por isso, gostaríamos de lembrar que, quando decidimos realizar esta publicação, convidámos para participarem do projecto colegas de diversas áreas das Ciências Sociais e Humanas cuja investigação convergisse para os Estudos Africanos. Apesar da predominância de colaborações na área dos estudos literários (facto que talvez se deva às nossas relações profissionais), o nosso objectivo principal era proceder a uma abordagem crítica, nessas várias áreas das artes e do saber, do lugar de mulheres excluídas das reflexões culturais e de seus cânones nacionais, desde que eles começaram a erigir-se. No caso da literatura, vale lembrar que tal exclusão se repete em todos os sistemas literários nos quais há nitidamente uma predominância de vozes masculinas, pois os textos, como produtos simbólicos e como “documentos do imaginário”, na expressão de Jacques le Goff, submetem-se aos mesmos aparatos de dominação impostos pelas ideologias hegemónicas.

De outra parte, não há como minimizar o facto de que a elisão das vozes literárias das mulheres começou a reverter-se, de forma mais sistemática, a partir da acção de desocultamento operada pelo movimento feminista. Desde então, e a passos cada vez mais largos, a produção feminina vem pondo em xeque os mecanismos de que se vale a hegemonia de ordem epistémica, política, ética e estética, voltando a pensar como Walter Mignolo. A África não fica fora de tal processo de enfrentamento, apesar de todas as condicionantes históricas que o tornam mais lento, por assim dizer.

Pretendemos, com a presente publicação, reforçar a busca de inclusão por parte das escritoras africanas, razão pela qual ela negou, de partida, toda

e qualquer ideia de fechamento e/ou fronteiras excludentes. Assim, para além da abordagem crítico-literária pretendida, foram “convocados” saberes pertencentes a outras áreas do conhecimento, para, desse modo, melhor se fazerem ouvir “as vozes de uma margem sempre presente” nas culturas africanas, conforme vários estudos apontam e/ou apontaram. Por outro lado, tal como optámos por manter a ortografia original dos ensaios, também decidimos pela não-tradução dos textos seleccionados, tendo em vista a força matricial do plurilinguismo africano, resultante da marca multicultural do continente, que visões mais etnocêntricas perspectivam de forma globalizante e neutralizadora da sua diversidade cultural e linguística, vale dizer, civilizacional. Esta multiculturalidade faz-se presente antes, durante e depois do processo colonizatório europeu. Respeitamos, por essa razão, a língua de trabalho dos ensaístas.

A organização

De modo abrangente e esquemático, queremos descrever, neste ponto, a forma de organização da obra. A primeira parte – *O Género como Questão* – é composta por um ensaio intitulado “Por outras formas de Ser e Estar: mulheres, participação e tomada de decisão”. Ela surgiu da necessidade por nós sentida de contar com texto(s) que discutisse(m) a questão teórica do género de forma mais abrangente, sem a circunscrever a uma área específica do saber. Desse modo, abre-se a colectânea com um ensaio sobre a questão da desigualdade entre mulheres e homens, observada tanto no nível micro-, quanto no macro-social. Como consequência, surgem formas de cerceamento e/ou exclusão que barram a trajectória da mulher, quando esta deseja assumir a sua plena cidadania em espaços políticos marcados pela dominação do masculino sobre o feminino. São discutidas, então, as relações de poder e de liderança e os obstáculos interpostos quando as mulheres pretendem ocupar certas posições, sobretudo no mundo do trabalho.

Na segunda parte da obra – *Abordagens Sócio-históricas* –, composta por sete ensaios discutem-se, dentre outros, temas como a reificação da mulher pelo colonialismo e algumas formas de representação desse processo; a relação entre desenvolvimento e a auto-estima do sujeito feminino marginalizado; a contribuição de mulheres na constituição do saber e do conhecimento; a questão da educação, isto é, do ensino formal e da escolarização, dos quais a mulher foi e/ou é excluída, e de algumas acções propositivas para a reversão deste estado de coisas, que já constituía, deve dizer-se, uma preocupação latente das consciências nacionalistas de África. Tornam-se visíveis, por tais análises, as tensões existentes nas malhas do tecido social de vários países africanos, no que concerne ao lugar/não-lugar da mulher nessa teia, sempre com base em dados históricos e em claro processo de recuperação dos ecos das vozes caladas pelos sistemas de poder vigentes.

A terceira parte – *Mulher e Escrita literária* –, evidentemente a maior da colectânea pelas razões atrás referidas, é dividida em dois segmentos: “Sobre a voz autoral feminina” e “Diálogos pelo feminino”.

O primeiro deles é composto por catorze ensaios que focalizam, seja a produção geral de uma autora, seja uma obra particular de assinatura feminina. Evidencia-se a existência de várias propostas teórico-críticas e de uma igualmente variada metodologia de abordagem da produção literária de mulheres africanas de distintos países. Um dado interessante surge aqui: a obra de algumas escritoras é retomada em vários ensaios, o que indica que tais mulheres começam a furar o bloqueio da chamada “masculinização” canónica e as suas vozes a construir novos *loci* de engendramento canónico. Este processo de elaboração crítica deixa claro, ainda, que certos temas são recorrentes nas obras. Citamos alguns, até então ausentes das tradições literárias de seus sistemas: a assunção de um corpo gendrado como e em diferença; o espaço em branco ocupado pelas mulheres; os conflitos interiores e exteriores; o desfasamento entre a esfera pública e a privada; os meandros “tradicionais” da subalternidade; o processo de releitura da história e da tradição a que se associam as questões do desenvolvimento dos países; os efeitos das guerras, etc. O resultado é a abertura de um importante painel sobre a situação da mulher em África, produzido pelas vozes femininas que se alçam na letra literária e se expressam através dos vários géneros que lhes foram legados pelo hegemónico Ocidente branco-europeu e *naturalizado* pela estética fundadora destes sistemas, ainda que se percebam os meandros das prioridades de seus actores.

O segundo segmento desta parte, com onze ensaios, amplia o primeiro pelo comparativismo, sobretudo. Nele, as mesmas questões são trazidas à baila, tanto teórico-metodológica quanto tematicamente, mas as vozes femininas são postas em diálogo. Também compõem essa parte textos que focalizam produções autorais masculinas, nas quais a força do feminino se impõe, seja no plano da diegese, seja no do discurso, quando, por exemplo, um autor moçambicano cria uma heteronímia feminina. Assim, os diálogos dão-se pelo feminino e, não apenas nele. Um número significativo de ensaios sobre a produção poética demonstra a preferência das mulheres por esse género, o que reforça o facto de a poesia se fazer o caminho primeiro tomado pelos produtores africanos, quando estes começam por instituir o sistema literário nacional na África de língua oficial portuguesa, por exemplo, nosso objecto de investigação mais directo.

A quarta parte – *Um Recorte Diaspórico* – representa uma espécie de ampliação da proposta básica do projecto. Como se sabe, a questão da diáspora africana vem ocupando uma boa parte das reflexões críticas, principalmente no âmbito dos Estudos Culturais. Assim, permitimo-nos incluir, na obra, um texto que aborda um mito africano feminino, desde a sua origem religiosa à sua permanência em uma das formas de representação da cultura

afro-brasileira. Resgatam-se, com tal inclusão, outros modos de enfrentamento das intervenções brancas da razão, tal como proposto por Silviano Santiago, ao mesmo tempo em que se valoriza a questão das novas negociações de sentido surgidas em um dado universo diaspórico.

Ao trazerem à cena crítica as vozes múltiplas de mulheres tradicionalmente pensadas como marginais, *ex-cêntricas* e afásicas, os ensaios acabam também por captar os diversos sons produzidos em um lugar cunhado, pela miopia ocidental, com a tarja de “lugar vazio”, ou seja, a África, de “incompreensíveis” sonoridades, tão bem cantadas no poema “Negra”, da moçambicana Noémia de Sousa:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.

(...)

Para finalizar, gostaríamos de deixar claro que *A Mulher em África: Vozes de uma Margem sempre Presente* define-se como uma espécie de *contra-olhar*, no sentido que ao termo confere Homi Bhabha. É nosso objectivo contribuir para que se consolidem a urgência e a necessidade do resgate de vozes por tanto tempo deixadas de lado pela ideia de que só o centro, nos seus vários desdobramentos, tinha direito a uma fala audível.

Pensamos com este gesto – de reunião, para discussão, de reflexões tão diversas – contribuir para o enfrentamento da ideia da existência de um sentido único, emanado de um centro imutável, no qual, segundo a percepção nele hegemónica, só haveria uma única forma “coerente” de olhar o mundo

e dizê-lo. E a adesão de investigadores de todo o mundo, muitos dos quais tomaram a iniciativa de nos contactar quando tiveram conhecimento da nossa proposta, mostra o quanto o movimento desconstrutor que nos moveu a todos permitiu capturar os vários sentidos das “vozes de uma margem sempre presente”. Desejamos, com esse trabalho, colocar mais uma pedra no edifício construído com a argamassa da diferença, sempre com o cuidado científico e teórico-metodológico de não sucumbirmos ao falso apelo de redutores essencialismos.

Inocência Mata
Laura Cavalcante Padilha

I

O GÊNERO COMO QUESTÃO

**POR OUTRAS FORMAS DE SER E ESTAR:
MULHERES, PARTICIPAÇÃO E TOMADA DE DECISÃO¹**

Eunice Macedo
Waldecíria Costa
Conceição Nogueira
Helena Costa Araújo

Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres – APEM

Enquadrando a problemática

Com a entrada das mulheres no mundo do trabalho, e as sucessivas lutas sociais em favor da igualdade, seria de esperar que a discriminação sexual desaparecesse, já que homens e mulheres se encontrariam cada vez mais unidos por um modelo de sociedade mais equitativo. No entanto, depois de décadas de lutas feministas, e apesar da inegável evolução nas condições de vida de muitas mulheres, o seu acesso a posições de liderança/poder em inúmeras organizações mantém padrões de grande desigualdade, sendo a possibilidade de mudança nesse sentido, ainda, pouco segura.

A realidade actual indica (...) que a mudança estrutural representada pela entrada das mulheres de diferentes classes sociais nos diversos sectores do mundo do trabalho, não é suficiente para alterar a função da[s] mulher[es] na família, nem dá necessariamente origem a uma mudança na sua condição social (Amâncio, 1989:33).

¹ Texto elaborado no âmbito do Projecto “Partilhar o Mundo: construir uma cidadania participativa”, coordenado por Helena Costa Araújo e Conceição Nogueira, desenvolvido por Eunice Macedo e Waldecíria Costa, como técnicas de investigação, e cuja gestão contabilística e financeira é feita por Liliana Vieira. Este projecto é financiado e apoiado pelo POEFDS – Programa Operacional Emprego, Formação e Desenvolvimento Profissional; pelo Fundo Social Europeu, da União Europeia e pela CIDM – Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, ao abrigo da medida 4.4.3.1. Sistema de apoios técnicos e financeiros às ONG – pequena subvenção.

Já as formulações do capítulo G da Plataforma de Acção de Pequim (1995) assinalam que “o empowerment e a autonomia das mulheres e a melhoria do seu estatuto social, económico e político são fundamentais para a concretização da transparência e da responsabilização dos governos e da administração pública e para o desenvolvimento sustentável, em todas as esferas da vida. As relações de poder, que impedem as mulheres de se realizarem plenamente, funcionam a muitos níveis da sociedade, desde o mais pessoal ao mais público”.

Assim, apesar de as mulheres representarem cerca de 40% da população activa no mundo ocidental, continuam a ser constituídas como minoria nas posições de gestão e na política, sendo praticamente invisíveis nas posições de topo (Pallarés, 1993 Powell, 1993). Continua a ser pouco habitual encontrar mulheres em altos cargos associados ao poder político ou ao mundo económico. Aceder a esses postos é muito mais fácil para os homens do que para as mulheres, mesmo quando estes estão menos preparados. A desproporção entre as mulheres com treino e formação profissional adequadas e aquelas que atingem posições de proeminência nas organizações é elevada. Todos os dados indicam que o número de mulheres decresce progressivamente conforme se ascende aos mais altos níveis da hierarquia. E, mesmo quando as mulheres chegam a ocupar postos de liderança é frequente que seja em sectores de actividade económica tradicionalmente femininos.

Neste artigo, faz-se um contributo, no contexto do Projecto “Partilhar o Mundo: construir uma cidadania participativa”, no qual se procura promover a tomada de consciência acerca das desigualdades entre mulheres e homens nos cargos de poder e tomada de decisão, sensibilizando a população para a urgência de provocar mudanças no tecido social mais alargado, no sentido da conquista de formas mais aprofundadas de cidadania para mulheres e homens.

Assim, num primeiro momento, argumenta-se acerca da manutenção de desigualdades entre mulheres e homens no exercício do poder político, apesar da maior entrada das mulheres no mercado do trabalho e do aumento das suas qualificações. Em seguida, identificam-se algumas das barreiras para a assunção de uma cidadania plena por parte das mulheres, considerando que a esta não são alheios os fenómenos de segregação e de discriminação ao nível micro e macro-social, ainda enraizados num contexto marcado pelos termos masculinos. Tomam-se, pois, alguns dos contributos das ciências sociais para fazer uma abordagem à posição das mulheres na liderança, alertando para a necessidade de transformar as relações de poder que a (en)formam. Argumenta-se, pois, em favor de garantir também às mulheres um lugar nos espaços de liderança, o que passa pela inclusão de mais mulheres nas hierarquias das organizações.

Revêem-se, ainda, algumas perspectivas feministas face a estas questões, e às noções de cidadania que lhes subjazem, equacionando, sumariamente, os

limites e possibilidades das diferentes abordagens para uma maior representação das mulheres em lugares de poder. Nesta instância, reitera-se a necessidade de incrementar a representação das mulheres nas estruturas formais do poder, a que está inerente a necessidade de pôr em questão e provocar mudanças nessas estruturas e também na forma como o poder é conceptualizado, tendo em conta os fortes graus de desigualdade ainda vigentes.

Abordagens à posição das mulheres na liderança

Nas ciências sociais, a liderança tem sido estudada de formas variadas, existindo já uma grande quantidade de estudos relacionados com a questão da discriminação de género e com os desafios que as mulheres nessas funções têm que enfrentar, seja para aceder ou para manter essas posições. Este investimento tem levado à identificação de barreiras à liderança pelas mulheres, assim como a explorar possibilidades positivas para as organizações, relativamente à liderança exercida por mulheres. A existência de um “tecto de vidro” (*glass ceiling*, cf. Davidson e Cooper, 1992) representa as barreiras invisíveis, mas poderosas, que dificultam as carreiras das mulheres que pretendem aceder a postos de liderança. Surgem como as barreiras mais evidentes os estereótipos (Schein, 1975), as expectativas diferenciadas em função do sexo (Lipman-Blumen, 1980), as motivações, os constrangimentos familiares e os constrangimentos relacionados com as organizações de trabalho (Marshall, 1984), onde se pode fazer sentir a discriminação formal, no que diz respeito às políticas da própria organização e a discriminação informal (praticada pelos indivíduos, pares e superiores). Os estudos relativos aos estilos de liderança, em que as mulheres são apresentadas como indispensáveis, porque complementares aos homens (Nicholson e West, 1988), ou a ideia de uma liderança andrógina (Powell e Butterfield, 1989) têm sido paradigmáticos na investigação, neste domínio.

Poucas pesquisas se têm preocupado em compreender as vidas das mulheres que lutaram por atingir essas posições, apesar das barreiras. Frequentemente, estas experiências são generalizadas e é dada pouca atenção à sua variabilidade. Infelizmente, muita desta pesquisa, claramente convencional e imbuída de um espírito positivista acrítico, não questiona as bases da própria discriminação, não reflecte acerca do seu próprio papel enquanto mecanismo de regulação social, construtor de “identidades”, “verdades” e “possibilidades” que, neste assunto em particular, continuam a manter as mulheres afastadas do poder e dos locais de tomada de decisão. Ou seja, verifica-se que as mulheres são socializadas como sujeitos apolíticos e continuamente projectadas para longe da arena política, quer como sujeitos quer como agentes.

Lutar por um aumento do número de mulheres em posições de liderança pode passar por compreender e tentar alterar as barreiras atrás enun-

ciadas ou mesmo argumentar acerca da complementaridade entre os sexos. Mas questionar a noção de liderança feminina, sem esquecer o problema e a necessidade de mais mulheres fazerem parte da hierarquia das organizações, é uma tarefa difícil. As perspectivas feministas têm debatido estas questões, enunciado problemas e discutido possíveis linhas de acção.

Feminismos e lugares do feminino

Parece redutor continuar a lutar por um aumento do número de mulheres no poder em nome de análises e argumentos pouco complexificados e com deduções simplistas que podem comportar perigos para as próprias mulheres, para a teoria feminista e para o feminismo em geral. Pensamos que é importante perspectivar a promoção de mais mulheres em lugares de tomada de decisão, tomando como ponto de partida analítico as diferentes perspectivas feministas, quando confrontadas com a problemática da cidadania.

O conceito de cidadania sócio-liberal toma os direitos como foco principal de atenção e pretende garantir a cada cidadão – pensado de forma igual, abstracta e universal, e de acordo com um falso modelo de neutralidade de género – direitos civis, políticos e sociais, sem considerar o grau em que esses mesmos cidadãos exercem os direitos. Compete aos cidadãos decidirem como exercitam os seus direitos e se querem ou não exercê-los. Esta é uma perspectiva passiva e não activa de cidadania. Daí que alterar a teoria dominante de cidadania liberal é, assim e também, um objectivo fundamental para qualquer teoria feminista, que se pretenda emancipadora. Apesar das diferentes teorias feministas advogarem, de forma inquestionável, a necessidade de mais mulheres ocuparem posições de poder, apresentam, contudo, argumentos distintos para justificar essa mudança.

Rian Voet (1998), em *Feminism and Citizenship*, entre outros autores e autoras (como Lister 1997) aborda uma distinção relevante para este trabalho, entre três tipos de teorias feministas – teorias feministas humanistas, teorias feministas centradas nas mulheres e teorias feministas desconstrucionistas – relacionadas com a problemática da cidadania.

As feministas humanistas, inseridas na perspectiva dominante sócio-liberal, acreditam e lutam pela igualdade plena entre homens e mulheres. Igualdade de oportunidades, sobretudo, mas também igualdade nos resultados. Exigem igualdade política, assumindo a luta contra a discriminação. Corporizam uma subjectividade política igualitária, neutra, abstracta e universal, baseada na crença na racionalidade livre e universal de todos os seres humanos. Em termos de representatividade política para as mulheres, as suas propostas enfatizam o quebrar de barreiras, a educação e a socialização e a criação de infra-estruturas de apoio familiar, por exemplo. Esta perspectiva oferece uma concepção normativa e passiva de cidadania, baseada na recla-

mação de direitos de participação igual, ainda que os cidadãos não assumam a necessidade e a responsabilidade de os exercitar.

As feministas situadas na abordagem de *standpoint* desafiam a cidadania sócio-liberal, ao tomarem como ponto de partida a experiência das próprias mulheres, as suas actividades e valores. Ao porem em questão, por isso, o carácter abstracto de um sujeito universal neutro, assumem uma subjectividade política de base feminina, proclamando a necessidade de uma *política de identidade*. Acentuam a categoria “mulheres” e a especificidade das suas experiências, nas quais enraízam toda a lógica da subjectividade política. As mulheres devem ser respeitadas pelas suas diferenças e é nessa base que se advoga a sua maior representação na política. A maior presença das mulheres é defendida na esfera pública, não apenas pela presença em si, mas pela incorporação, por ambos os sexos, de experiências e valores femininos. Propõe-se, assim, uma liderança mais relacional, também para os homens.

Dentro deste grande grupo podem encontrar-se dois tipos de posicionamento ligeiramente distintos. Por um lado, há quem defenda a existência de um fórum de mulheres ou feministas – como propõe Iris Young (1990) – espaço onde mais facilmente poderão falar e descobrir quais os seus interesses e necessidades. Se nos grupos mistos a dominância masculina afecta a deliberação, é importante reivindicar a diferenciação entre esfera pública e uma “política de interpretação de necessidades” (Fraser, 1989) que facilite a criação de público feminista e feminino. Nesta, as necessidades específicas de diferentes grupos têm que ser tomadas em consideração antes de se ter uma visão de justiça. Só assim a igualdade pode ser encontrada, onde nem se negligencia nem se passa por cima das diferenças particulares (Benhabib 1992).

Por outro lado, ainda na perspectiva de *standpoint*, também se posicionam as feministas que advogam um feminismo associado à moralidade, a uma *ética do cuidado*, referindo claramente de que modo as mulheres podem contribuir para reconstruir o tecido social de uma outra forma, em que dimensões como os afectos, o prestar cuidados, etc., sejam reconhecidas como participação das mulheres na construção da cidadania.

Ambos os tipos de feminismo reivindicam uma política de identidade feminina, a existência de um “nós” claramente distinto e diferente de um “eles”. Têm um conceito normativo de cidadania: há um programa, não apenas para as relações políticas entre os cidadãos e o estado, mas entre os próprios cidadãos; um programa baseado numa ética do cuidado e numa política de identidade. O feminismo centrado nas mulheres enfatiza não só os direitos como também as obrigações e actividades da cidadania. A existência de fóruns de mulheres e a focalização em grupos oprimidos como formas de organização é disso um exemplo.

Por sua vez, as feministas desconstrucionistas são frequentemente designadas pós-modernas. A teoria pós-moderna feminista pressupõe múlti-

plas categorias, imbuídas de temporalidade e não-universalistas (Flax, 1990; Fraser e Nicholson, 1990), substituindo as noções unitárias de mulher e de identidade de género feminina por concepções construídas, complexas e plurais de identidade social. Trata o género como algo relevante e importante entre outras dimensões, atendendo também à etnicidade, à idade e à orientação sexual (Haraway, 1990). A grande vantagem desta abordagem teórica reside na sua utilidade para a prática política feminista contemporânea, já que esta é cada vez mais uma questão de alianças, e não uma unidade em redor de uma universalidade partilhada de interesses ou identidade.

Reconhecer a diversidade das experiências das mulheres significa não aceitar soluções únicas e universais. Neste sentido, pode falar-se do termo “plural” como prática de feminismos (Fraser e Nicholson, 1990; Lister 1997, 2002). Argumenta-se, no entanto, que a ênfase nas diferenças faz sugerir a diminuição do sentido da entrada das mulheres na política “como mulheres”, alertando para o perigo da utilização de noções como moralidade feminina positiva e de *sisterhood*, que podem ser apenas usadas num jogo estratégico, ou contribuir para reproduzir formas estereotipadas em torno de “papéis femininos”.

Fraser e Nicholson criticam também a ideia de que as mulheres na política devam representar os interesses de todas as mulheres ou mesmo que promovam uma política melhor para uma melhor sociedade. Dizer que uma verdadeira democracia não permite a exclusão de certos grupos não é equivalente a acreditar que a inclusão garanta uma melhor representação.

As desconstrucionistas procuram e desejam mais pluralidade na política, não só para as mulheres mas também para outros grupos oprimidos. A ideia da existência de cotas associadas a uma lógica de “cidadania diferenciada”, para grupos oprimidos dentro da sociedade, defendida inicialmente por Iris Young em 1989, foi por ela revista posteriormente e transformada numa ideia de “cidadania comunicativa”, em que os diferentes grupos se fazem ouvir e negociam aspectos diversificados importantes para as suas vidas. Nessa linha, o facto de existirem múltiplas dimensões das nossas identidades, que podem em momentos determinados entrar em conflito (Yeatman, 1994), implica que, mais do que uma cidadania diferenciada com expressão de representação política, seja importante a criação de espaços de consulta, de diálogo e o “ouvir a voz” das minorias.

Contributos feministas: vantagens e desvantagens para os percursos de cidadania das mulheres

Rian Voet (1998) analisa problemas inerentes às diferentes perspectivas feministas, no que diz respeito à argumentação necessária para uma maior representação das mulheres em lugares de poder. Na sua perspectiva, parece que a maioria dos posicionamentos feministas são normativos e pouco ino-

vadores (o que se torna claro por exemplo na perspectiva humanista), problemáticos (pois se centram apenas nas mulheres), ou carecendo de normatividade (como é o caso das abordagens desconstrucionistas).

As abordagens humanistas, ao ultrapassarem as diferenças de género e falarem de cidadania em geral, dão pouca atenção aos interesses e opiniões das minorias políticas. Se as mulheres políticas não puderem nem quiserem enfatizar as dificuldades específicas que as mulheres têm, a política não necessita de se preocupar com isso e as desigualdades de género são reforçadas.

Relativamente aos problemas de uma *política de identidade*, a autora, apesar de concordar que as feministas devem encorajar identidades políticas positivas para as mulheres, não concorda com uma política de identidade feminista ou feminina. Por um lado, pode afastar os homens de boa vontade, que são frequentemente rejeitados como “inimigos”, e por outro coloca um peso excessivo no grupo do “nós”. Se uma *política de identidade* se baseia numa perspectiva de “virtude”, pode incorrer-se no risco de se ficar ligado/a à própria opressão. Numa política de identidade, as mulheres têm sempre o mesmo papel. O desejo é que haja maior reconhecimento público para esse papel e para o seu desempenho. As autoras desta perspectiva enfatizam que desejam ser elas próprias na política e celebram o valor da autenticidade. Daí que Voet questione: Qual a mulher que quer ser escolhida para um lugar onde tenha de estar sempre a defender os interesses do seu grupo, a comportar-se como mulher e a articular os interesses, opiniões e virtudes das mulheres, obrigando a estereotipar-se continuamente e com isso a congelar as características da sua identidade?

Voet pensa que não é necessário escolher entre um socioliberalismo universalista e individualista, que não tem em conta as diferenças entre grupos sociais, e uma política de identidade que faz da mulher um ser diferente. Concorda, pois, com o argumento pós-moderno de que as lutas históricas não construíram só interesses mas também posições de sujeito (Mouffe, 1993) de mulher, trabalhadora, lésbica, negra, etc. O que não quer dizer que não devam ser tomadas em consideração. Pelo contrário, devem aceitar-se como referências para o diálogo político. Não é necessário basear a subjectividade política num tipo de natureza humana, geral ou neutra, de homem ou de mulher, o que obrigatoriamente levaria ao fechamento do grupo e a argumentação e acções políticas restritivas. Algumas feministas podem aceitar um desconstrucionismo moderado, no sentido de aceitarem o facto de que a categoria mulher é construída mas não devem hesitar em a usar como subjectividade política se e quando for necessário. Como a feminista Jane Gallop (1982, cit. Wetherell, 1995) argumenta, a identidade, como parte da estratégia feminista, deve ser continuamente assumida e imediatamente posta em questão.

Na abordagem em que nos situamos, há que encarar a subrepresentação das mulheres nos lugares de tomada de decisão como um problema que fere

os princípios da igualdade democrática, da democracia representativa e da democracia participativa, que estão na base do tratado que estabelece uma Constituição para a Europa e que vem sendo, pelo menos no campo teórico, defendido pela maioria dos países democráticos. Mesmo partindo deste pressuposto, falar sobre a importância da participação paritária das mulheres nos lugares de tomada de decisão, implica realizar uma discussão sobre pelo menos duas perspectivas: uma, que faz da subrepresentação um problema que reflecte o exercício de uma cidadania ainda restrita por parte das mulheres, e outra, cujos argumentos minimizam a importância desta subrepresentação.

Um importante contributo para essa discussão está no trabalho de Anne Phillips, *De uma política de ideias a uma política de presença* (2001). Neste trabalho, a autora discorre sobre o tema da exclusão política, contrapondo duas posições específicas: a percepção de que a chave da boa representação política está nos programas e nas ideias compartilhadas entre representantes e representados (*política de ideias*), sem qualquer referência à identidade das/os representantes e, por outro lado, a exigência da necessidade de presença física dos grupos excluídos nos locais de decisão (*política de presença*). Embora a discussão da autora se refira à participação na tomada de decisão nas instituições de representação especificamente política, a sua argumentação parece poder ser alargada à subrepresentação das mulheres em vários outros sectores.

A política de ideias parte do entendimento *amplamente secular da política* de que as lealdades políticas se desenvolvem mais em torno de programas políticos, do que de pessoas. Ou seja, de que não importa *quem* e *sim o que* está sendo tratado e decidido. Essa ideia, que se tem traduzido na prática corrente nas democracias representativas, não se tem coadunado com o sentimento de exclusão política amplamente sentido por grupos definidos pelo seu género, "raça" ou etnia. As reivindicações de participação surgem, principalmente, nas últimas décadas do século XX, re-enquadrando os problemas da igualdade política. As mulheres querem falar por si, os grupos étnicos querem falar por si. Os grupos que se sentem marginalizados, silenciados ou excluídos, querem estar também nas decisões.

A exclusão política de vários grupos é facilmente perceptível, basta contar o número de mulheres e homens entre os parlamentares e nos postos executivos dos governos. A *política de ideias*, quando supervaloriza os programas políticos como se estes respeitassem suficientemente as diferenças de pensamento e fossem representativos da sociedade, deixa lacunas a que se coloca a seguinte questão:

"É concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideais com os quais concordam. Mas como é que um homem pode substituir legitimamente uma mulher quando está em questão a representação da mulheres per se?" (Phillips, 2001: 273)

A resposta a esta controvérsia não é simples, requer discussões e um aprofundamento que não será possível realizar neste espaço. Porém, ao fazermos a defesa de uma política de presença, queremos com isso enfatizar que mais do que saber se as mulheres são diferentes ou iguais, se fazem ou não diferença nas políticas e na liderança, é importante que estejam nos lugares da tomada de decisão, que tenham uma presença. Muitos dos debates acabaram por distrair a atenção da dificuldade real da cidadania das mulheres: o seu baixo nível de participação nas tomadas de decisão. Ou, por outras palavras, o seu baixo índice de cidadania activa. Estamos assim a defender, com Iris Young (1990), que na democracia, o exercício do poder e da justiça deveria facilitar o reconhecimento e representação efectivos das perspectivas dos diferentes grupos, oprimidos e/ou sem privilégios.

Algumas considerações finais

As pesquisas já desenvolvidas, em diferentes sectores, ilustram a existência efectiva de um nível restrito de participação das mulheres nos processos de tomada de decisão e na assunção de posições de autoridade. Pensamos que se torna fundamental incrementar a representação das mulheres nas estruturas formais do poder e tornar essas estruturas mais inclusivas e flexíveis, diluindo a tradicional estratificação entre público e privado e desenvolvendo estratégias de relacionamento com o estado que promovam a assunção do conceito de poder de forma mais ampla, incluindo a participação das mulheres e de homens nas estruturas não formais e na família, tida como forma de poder do quotidiano, de "poder como auto-realização" (Lister, 1997). Assim, no dizer de Lister, uma proposta feminista de poder desvia o enfoque do "poder como dominação" pelo qual os estados-nação e os grupos dominantes excluem do exercício da cidadania os "estrangeiros" e os grupos subordinados do "interior", para promover o "poder como auto-realização".

Desse modo, "o desafio para uma teoria e uma práxis feministas de cidadania é pôr em questão este poder [como dominação], tanto nas suas manifestações materiais como discursivas, em nome das reclamações de cidadania das mulheres na sua diversidade tanto ao nível nacional como internacional" (Lister, 1997: 204). Há, pois, que questionar e combater a expressão social e legal desse poder, tendo em conta os fortes graus de desigualdade, discriminação e segregação ao nível micro e macro-social, que o (en)formam.

Referências

- AMÂNCIO, Lúcia (1989). *Factores psicossociológicos da discriminação da mulher no trabalho*. PHD: ISCTE.
- ARDOINO, Jacques (1992). *L'Implication*. Lyon: Vois Livres. Março
- BENHABIB, Seyla (1992). *Situating the Self: Gender, Community and postmodernism, in Contemporary Ethics*. Cambridge: Polity Press.
- DAVIDSON, M. J., e Cooper, C. L. (1992). *Shattering the glass ceiling-the woman manager*. London: Paul Chapman Publishing, Ltd.
- FLAX, Jane (1990). *Thinking fragments: psychoanalysis, feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley: University of California Press.
- FRASER, Nancy e Nicholson, Linda. (1990). Social Criticism Without Philosophy: an encounter between Feminism and Postmodernism. Em Linda Nicholson (Ed.). *Feminism/Postmodernism*. (19-38). New York: Routledge.
- FRASER, Nancy (1989). *Unruly Practices. Power, Discourse and gender in Contemporary Social Theory*. Cambridge: Polity press
- HARAWAY, Donna (1990). "A manifesto for Cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980. In L.J. Nicholson (Ed.), *Feminism/postmodernism*. London: Routledge.
- LIPMAN-BLUMEN, J. (1980). Female leadership in formal organizations: must the female leader go formal. In H. J. Leavitt, L. R. Pondy, & D. M. Boje (Eds.), *Readings in managerial psychology* (pp. 341-362). Chicago: The University of Chicago Press 54(21).
- LISTER, Ruth. (1997). *Citizenship – Feminist Perspectives*. New York: New York University Press.
- LISTER, Ruth (2002). Cidadania: um desafio e uma oportunidade para as feministas. Em *ex aequo 7. Outros sentidos para novas cidadanias*. Lisboa: APEM. CELTA.
- MARSHALL, J. (1984). *Women managers-travellers in a male world*. Chichester: John Wiley & Sons.
- MOUFFE, Chantal (1993). Feminism, Citizenship and Radical Democratic Politics. Em Chantal Mouffe, *The Return Of The Political*. London And New York: Verso, 74-89.
- NICHOLSON, N., & West, M. A. (1988). *Managerial job change: men and women in transition*. Cambridge: Cambridge University Press
- PALLARÉS, S. (1993). *La Mujer en la dirección*. PHD, Universitat Autònoma de Barcelona.
- PHILLIPS, Anne (2001). *De uma política de ideias a uma política de presença?* Revista de estudos Feministas, vol.9, n.1.
- POWELL, G. N. (1993). *Women & Men in Management*. London: Sage.
- POWELL, G. N., & Butterfield, D. A. (1989). The "good manager": did androgyny fare better in the 1980s? *Group and organization studies*, vol. 14(2) (Jun), 216-233.
- SCHEIN, V. E. (1975). Relationships between sex-role stereotypes and requisite management characteristics among female managers. *Journal of Applied Psychology*, 60, 340-344.
- VOET, Rian (1998). *Feminism and Citizenship*. London: Sage Publications
- WETHERELL, M. (1995). Romantic Discourse and feminist analysis: interrogating investment, power and desire. In S. Wilkinson & C. Kitzinger (Eds.), *Feminism and discourse: psychological perspectives*. London: Sage.
- YEATMAN, Anna (1994). Despotism and Civil Society: The Limits Of Patriarchal Citizenship. In Judith Stiehm (Ed.), *Women's Views of The Political World of Men*. New York: Transnational, 153-176.
- YOUNG, Iris (1989). Polity and Group Difference. A critique of the ideal of Universal Citizenship. *Ethics*, 99, 250-274.
- YOUNG, Iris (1990). *Justice and Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

II

ABORDAGENS SÓCIO-HISTÓRICAS

O COLONIALISMO E A “COISIFICAÇÃO” DA MULHER NO CANCIONEIRO DE LUANDA, NA TRADIÇÃO ORAL ANGOLANA E NA LITERATURA COLONIAL PORTUGUESA

Alberto Oliveira Pinto
Escritor e docente da UnI, Portugal

A impostura do Lusotropicalismo

Embora contando com alguns simpatizantes portugueses desde que surgiram na década de 30, as teorias do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), que ficariam conhecidas pela denominação genérica de *lusotropicalismo*, só começaram a ter impacto em Portugal depois de 1951. Até esta data, a ideologia justificativa da dominação portuguesa sobre os povos das colónias africanas – veiculada, quer pela Primeira República, quer pelo Estado Novo salazarista – assentava essencialmente nas concepções evolucionistas do darwinismo social vindas do século XIX, que preconizavam a superioridade da raça branca sobre a raça negra. Na opinião daqueles que, baseando-se em dados pretensamente científicos, viam nas diferenças de caracteres somáticos o sustentáculo do grau de evolução intelectual e cultural legitimador do inexorável domínio de uns povos por outros, a acidental mistura de ambas as “raças” redundaria na infertilidade ou na degeneração, pelo que seria de evitar e mesmo de combater. Em relação à colónia de Angola, estas perspectivas estão bem presentes muito antes dos discursos de Armindo Monteiro (1890-1955), ministro das colónias após o Acto Colonial de 1930¹. Vejam-se, entre tantos outros exemplos, os casos da política repressiva de Norton de Matos, persecutória da união de antigos degredados portugueses com mulheres africanas – realidade colonial a que ficou ligado o

¹ Cf. Armindo Monteiro, *O pensamento do Ministro das Colónias, Dr. Armindo Monteiro* (excertos de discursos), Lisboa, Edições SPN, 1934 e Fernando Rosas, Júlia Leitão de Barros e Pedro Oliveira, *Armindo Monteiro e Oliveira Salazar. Correspondência Política 1926-1955*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

termo depreciativo *cafrealização* – ou a proposta segregacionista de Vicente Ferreira para a colonização das Terras Altas da Huíla².

É em reacção à conjuntura mundial saída da Segunda Guerra (1939-1945), que levou à consagração do princípio da autodeterminação dos povos no artigo 73.º da Carta das Nações Unidas, favorecedor das independências africanas e asiáticas, que a ditadura de Salazar procede à revisão constitucional de 1951, da qual decorre a mudança súbita da designação das *colónias* para *províncias ultramarinas*, pretenso fundamento da recusa portuguesa, face à ordem jurídica internacional, de proceder ao que a partir de então se convencionou chamar “descolonização”. Coincide esta data com a do convite do ministro das colónias português, Sarmento Rodrigues (1899-1979), ao sociólogo pernambucano de visitar a Guiné, Cabo Verde, Angola, Moçambique e Índia com o fito de, a partir destas viagens sob os auspícios do governo metropolitano, que Freyre aceita com entusiasmo, divulgar acerca das colónias portuguesas em África, através de uma profusão de obras de circunstância³, a mesma teoria que, noutro contexto, já fora banalizada no Brasil: a de que os portugueses, ao contrário dos outros europeus, se misturariam com outras “raças” com enorme facilidade, adaptando-se espontaneamente e voluptuosamente à vida nos trópicos. Os portugueses teriam, pois, “inventado” o mulato que, à luz desta nova concepção, passaria de ser híbrido e degenerado – conforme, aliás, a terminologia, alusiva a *mula*, indica – a objecto de atracção sexual e sensualidade, sobretudo se do sexo feminino (a mulata), e a instrumento de uma operação de “branqueamento” dos povos (a expressão mais popular em Angola é “apuramento da raça”⁴) que, em substância, não difere nem deixa de servir o propósito preconizado pelas teses eugenistas do conde de Gobineau no século XIX. Sendo multirracial e pluricontinental, Portugal teria toda a legitimidade para colonizar, não apenas com a cruz ou com a espada, como outrora, mas preferencialmente com o sexo⁵. Esta concepção, mistificada até à actualidade em sectores relevantes

² Cf. J. R. Norton de Matos, *Memórias e Trabalhos da Minha Vida*, Lisboa, Editora Marítimo-Colonial, Ld.ª, 4 vols., 1944 e António Vicente Ferreira, *Estudos Ultramarinos*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 4 Volumes, 1953/1955.

³ Destacamos, entre outros títulos, *O Luso e o Trópico* (Lisboa, 1961), *Aventura e Rotina* (ed. No Brasil: 1953; ed. portuguesa: Lisboa, 1954) e *Integração Portuguesa nos Trópicos* (Lisboa, 1954).

⁴ Esta expressão era empregue em Angola – e, segundo o que pudemos verificar, ainda o é – pelas próprias famílias mestiças e negras. Um excelente testemunho desta realidade é a autobiografia de Óscar Ribas, *Tudo isto aconteceu*, onde o autor, filho de pai português e mãe angolana, relata a preocupação da mãe, uma quitandeira “de panos”, em casar os filhos com raparigas brancas ou “claras” precisamente com esse fim (Cf. Óscar Ribas, *Tudo isto aconteceu*, pp. 221-240).

⁵ A expressão é de Alfredo Margarido que, de resto, na caricaturização das teorizações freyreanas – a que adeririam intelectuais como Roger Bastide –, introduz ainda a

das sociedades portuguesa e angolana, veio a marcar os discursos políticos e científicos e a própria literatura colonial portuguesa posterior a 1953⁶.

Em várias fontes, porém, quer intelectuais, quer mesmo estatísticas, a impostura do *lusotropicalismo* viria a ser veementemente denunciada e refutada. No seu artigo “Qu’est-ce que le lusotropicalisme?”, publicado sob pseudónimo na *Présence Africaine* em 1955, Mário Pinto de Andrade, além de chamar a atenção para a percentagem diminuta de mestiços e “assimilados” nas colónias portuguesas registada em censos populacionais então recentes, sublinha claramente aquele que nos parece ser nelas o factor único e evidente da *mestiçagem*: o número reduzidíssimo de mulheres brancas numa colonização mais de exploração do que de povoamento⁷. Em estudo muito posterior, Adelino Torres demonstraria, comparando os censos populacionais efectuados em Angola ao longo do século XX até 1975, que o número de mestiços diminuía progressivamente na mesmíssima proporção em que, a partir de meados da década de 40, aumentava o número de mulheres brancas⁸.

Não nos é difícil concluir que, subjacente ao *lusotropicalismo* – do mesmo modo que a outras teorizações justificativas do colonialismo português que o antecederam, tendo todas o racismo como espinha dorsal⁹ – está sempre uma atitude de objectivação ou “coisificação” da mulher, colocando ostensivamente a sexualidade ao serviço dos desígnios do colonizador¹⁰. Transformando o útero da mulher africana em utensílio da sua “acção civilizadora”, o colono português preservaria em África a reputação romântica de viajante inveterado, disposto a tudo abandonar para espalhar descendência nos quatro cantos do mundo.

expressão irónica mas elucidativa *teoria da pica* (Cf. Alfredo Margarido, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p. 23, nota n.º 5).

⁶ Sobre a literatura colonial portuguesa, V. Alberto Oliveira Pinto, “O Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colónias (1926-1951); Colonialismo e Propaganda”, *Clio*, Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Nova Série, Vol. 7, 2002, pp. 191-256.

⁷ Sobre o artigo de Mário Pinto de Andrade, a cujo texto infelizmente não tivemos acesso, remetemos para João Medina, “Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colónias portuguesas como alibi colonial do salazarismo”, *Revista USP*, São Paulo, n.º 45, Março/Maio de 2000, pp. 48-61.

⁸ Cf. Adelino Torres, “Les Processus d’urbanisation de l’Angola pendant la période coloniale (années 1940-1970)”, *Lusotopie*, “Engeux contemporains dans les espaces lusophones”, N.º 1-2, Paris, l’Harmattan, 1994, pp. 98-117.

⁹ É praticamente um pleonasmo acrescentar que não existe colonialismo sem racismo (Cf. Albert Memmi, *Portrait du Colonisé précédé de Portrait du Colonisateur*, pp. 91-96).

¹⁰ Cf. Robert J. C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, p. 97.

A história de Angola, porém, demonstra o contrário. A principal aspiração do homem português é regressar um dia à sua terra natal e constituir família com uma mulher sua compatriota, só não o fazendo aqueles que, por motivos de ordem financeira, se vêem disso impedidos. Os que o conseguem não hesitam, nestes casos, em abandonar companheiras negras de longa data, assim como os filhos mulatos. Em alternativa, mas apenas a partir das primeiras décadas do século XX, começam a registar-se casos pontuais de metropolitanas que acorrem a terras angolanas em busca de candidatos a maridos entre os colonos estabelecidos. Também aqui é frequente verificar-se o abandono de companheiras negras e de filhos mulatos e, como é evidente, a união do colono português à mulher branca está directamente dependente dos recursos económicos de que aquele dispõe.

Propomo-nos, neste trabalho, apresentar quatro exemplos literários de onde decorre, sem que os autores disso tenham consciência, a corrosão flagrante do mito do *lusotropicalismo*. Os três primeiros são de autores angolanos anónimos, pois provêm da tradição oral, tratando-se dois deles de peças do cancionero popular de Luanda – *Madía Kandimba*, datada de cerca de 1875, e *Kolonial* (supomos que já do início do século XX) –, e outro de uma narrativa recolhida na região de Benguela, *Damba Maria*, e retratando igualmente o último quartel do século XIX, como o parecem confirmar as duas versões escritas que consultámos, pois ambas indicam expressamente que a acção se desenrola num período anterior à construção do caminho de ferro do Lobito. O quarto, a que daremos maior desenvolvimento, trata-se de uma novela da literatura colonial portuguesa, que se pretende encomiástica do “esforço civilizador” do homem branco. Intitula-se “O Testamento do “Papa-Rolas” e encontra-se inserida no volume de reportagens memorialísticas romanceadas *Pedra do Feitiço*, publicado em 1945, da autoria de um dos autores da literatura colonial portuguesa mais vendidos na época, Artur Ferreira da Costa.

Madía Kandimba, Kolonial e Damba Maria ou a mulher negra vista por colonizadores e colonizados

Recolhida e traduzida do kimbundu para o português por Óscar Ribas¹¹, *Madía Kandimba* (*Maria Candimba*) é uma canção datada de cerca de 1875 que constituiu coro de *massemba*, provavelmente no Carnaval desse mesmo ano. Este ritmo, a *massemba*, também conhecido no século XIX por *rebita* – os termos são sinónimos, ambos alusivos ao acto de dar umbigadas ou arrebatar as nádegas durante a dança, sendo o primeiro em kimbundu e o segundo em português –, dançado nos musseques de Luanda durante os

¹¹ Cf. Óscar Ribas, *Missosso. Literatura Tradicional Angolana* (3.º Vol.), Luanda, Tipografia Angolana, 1964, pp. 39-41.

Carnavais ao som dos ngomas (tambores), dikanzas (reco-recos) e harmónicas sob a voz de comando do cantor, obedecia a composições que retratavam, em geral, casos verídicos criticando frequentemente a sociedade colonial.

Madía Kandimba é uma lavadeira que se atreve a seduzir o patrão branco. A canção, sem dúvida da autoria de alguém do sexo masculino, escarnece da situação embaraçosa em que *Madía Kandimba* se vê ao ser surpreendida em flagrante pela esposa do patrão, uma mulher branca: “*Madía Kandimba uakambe o sonhi / Madía Kandimba atidivida! Uabiti bu muelu ua sinhola! (...) uandala o diiala dia sinhola!*” (“*Maria Candimba não tem vergonha / Maria Candimba atrevida / passou à porta da senhora! (...) quer o homem da senhora!*”). Estamos, pois, perante a indignação do homem angolano ao ver a mulher sua conterrânea sujeitar-se à manipulação sexual do colonizador com o fim de ascender socialmente apenas pelo facto de ser sua concubina e, eventualmente, geradora de filhos mulatos que hão-de “apurar a raça”. É essa indignação que leva ao escárnio. O escárnio incide sobretudo na atitude de fuga de *Madía Kandimba* face à mulher branca, que a quer matar – “*Sinhola uakuata pixitola / Madía Kandimba uatele o kulenga*” (“*A senhora pegou numa pistola / Maria Candimba deitou a fugir...*”). E a indignação é expressa no refrão: “*Malê, malê, malê, / ituxi, ngana, / ia kidiuanu!*” (“*Ó gentes, ó gentes, ó gentes, / que crime, senhor, / que horror!*”).

Temática idêntica surge numa outra canção popular de Luanda, *Kolonial* (*Colonial*), esta mais recente, datando, supomos, já da década de 30 do século XX. Pelo menos é o que nos leva a presumir a referência, no título e no texto, ao nome de um navio de passageiros da Companhia Nacional de Navegação que fazia o percurso entre Lisboa e Luanda durante este período¹². A interjeição repetida no refrão sugere imediatamente gargalhadas de escárnio: “*Oh, oh, oh...*”. O objecto do escárnio é mais uma vez uma mulher africana que se amigou com um colono, o senhor Pio. Agora, porém, a situação é ligeiramente diferente, pois o que se teme é a chegada da metrópole, a qualquer instante, da esposa (ou candidata a esposa) do senhor Pio, segundo o que é anunciado numa carta trazida pelo navio *Colonial*. Observe-se a letra da canção: “*Kolonial ueza ni correio (Colonial chegou com o correio) / Mukanda uatundu ku Putu (Uma carta chegou de Portugal) / Ué lemba dia Pio (Ué companheira do Pio) / Maka mavulu ê / Uolo ni ngongo / Fika uala ni uanga (Muita briga vai haver/Vai haver muita desgraça/Penso que até feitiço vai haver)*”.

Mas, em nosso entender, o caso mais impressionante da literatura oral angolana, quer a respeito da indignação do homem negro face à submissão

¹² Só nos foi possível efectuar a consulta da letra desta canção através de duas obras discográficas da música angolana: Ruy Mingas, *Monangambé e outras canções angolanas*, Lisboa, Strauss, 1994, faixa n.º 3, e Waldemar Bastos, *Estamos Juntos*, Lisboa, EMI – Valentim de Carvalho, 2000, faixa n.º 3. A tradução livre é da nossa responsabilidade.

da mulher negra ao colono, quer no que toca à indiferença do homem branco pela companheira negra e à sua aspiração a voltar à metrópole sem ela, é a narrativa *Damba Maria*. *Damba* é a deturpação do vocábulo umbundu *ondamba*, que designa uma depressão de terreno pantanoso onde frequentemente corre um riacho. *Maria*, como é sabido, é um nome feminino. Por *Damba Maria* é designado um local perto da Catumbela, correspondendo a um apeadeiro do Caminho-de-Ferro de Benguela situado no km 27 desta mesma linha. O apeadeiro situa-se numa *damba* onde terá ocorrido em tempos uma tragédia protagonizada por uma mulher de nome *Maria*. A narrativa pretende explicar a origem do nome do local, ainda hoje venerado pelas populações da Catumbela, Benguela e Lobito, como pudemos verificar pessoalmente em 2001.

Consultámos duas versões escritas desta narrativa, uma da autoria de Óscar Ribas¹³, outra de Gonzaga Lambo¹⁴. O enredo de ambas as versões é muito similar no que diz respeito à relação do colono com a mulher negra e à retaliação do homem negro perante a atitude de submissão daquela ao colonizador. Cremos, no entanto, que por força da transformação inerente às narrativas de tradição oral¹⁵, uma e outra versão se reportam a períodos distintos: a primeira, a de Óscar Ribas¹⁶, retrata aproximadamente o último quartel do século XIX e a segunda, a de Gonzaga Lambo, o primeiro quartel do século XX. Saliente-se, por exemplo, o facto de *Maria* ser uma escrava na versão de Óscar Ribas, tratando-se *Damba Maria* (assim aparece escrito o nome da personagem) de uma concubina livre na versão de Gonzaga Lambo, pelo que este último texto reflecte, evidentemente, as transformações que a narrativa foi sofrendo após 1878, data oficial do fim da escravatura em Portugal e nas colónias africanas. Esta comparação só tem interesse porque nos permite, mais uma vez, observar que as relações de dominação sexual entre colonizador e colonizada em nada mudaram com as reformas institucionais. Mas vejamos de perto uma e outra versão.

O texto de Óscar Ribas começa desde logo por assinalar que a história se desenrola no último quartel do século XIX, no tempo em que a Catum-

¹³ Cf. Óscar Ribas, *Ecos da Minha Terra*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989, pp. 15-29.

¹⁴ Cf. Gonzaga Lambo, *Da Criação Popular Angolana*, s.l., Edição de Autor, 1996, pp. 9-13.

¹⁵ Sobre o fenómeno da transformação das narrativas de tradição oral, V. Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Oxford, James Currey, 4.^a Edição (edições anteriores de 1985, 1988 e 1992), 1997, 258 páginas.

¹⁶ Óscar Ribas, nascido em Luanda em 1909, informa que a história de *Damba Maria* lhe foi contada, ainda durante a infância, por uma amiga da mãe vinda de Benguela, e posteriormente, já na adolescência, por uma prima residente igualmente em Benguela (Cf. Óscar Ribas, *Op. Cit.*, p. 29, *in fine*). Supomos, pois, que se tenha baseado em relatos vindos do século XIX.

bela era um centro de permuta de mercadorias entre comerciantes itinerantes (os *funantes*) ou representantes de casas comerciais estabelecidas no litoral (os *aviados*) e as populações africanas. O comércio da borracha começa a ter algum impacto, embora a principal mercadoria ainda seja o escravo: "Na época em que decorreu este episódio, a pitoresca vila de Catumbela constituía grande mercado, aonde numerosas caravanas de negros, carregados de borracha, cera, marfim, mel e outros géneros gentílicos, acorriam na mira de permutar com o europeu, recebendo, em troca, a apreciada aguardente, pólvora, armas, fazendas e outros produtos. Mas a escravatura — essa mácula do passado — formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto"¹⁷.

Maria é uma jovem trazida de uma aldeia do interior por um tio materno, seu ascendente na tradição matrilinear, que a vende na Catumbela ao senhor Manuel, um comerciante português, provavelmente como penhor de uma dívida, conforme era prática frequente na época¹⁸. O número de mulheres africanas *empenhadas* e transformadas em *escravas-concubinas* de comerciantes brancos parece, aliás, ter aumentado neste período de declínio do tráfico negreiro em detrimento do de outras mercadorias, como a borracha, uma vez que já não há tanta necessidade de mulheres para exportar para o continente americano. A resistência das mulheres a esta situação desprestigiante terá estado na origem da contestação à autoridade dos tios maternos por parte dos pais verificada já no início do século XX¹⁹. Submissa ao amo, por quem "nutria (...) uma submissão canina" e a quem "o seu corpo e a sua vida (...) pertenciam totalmente", Maria altera o seu modo de vestir, substituindo a tanga por panos. Sendo a favorita de entre as escravas da casa, é ela quem substitui o amo nas suas ausências. Em certas ocasiões acompanha-o mesmo nas viagens, com o encargo de transportar o *muringue* (bilha de água) para lhe matar a sede sempre que ele o deseje. O drama dá-se numa tarde de calor em que, encontrando-se o senhor Manuel em negócios na Catumbela, que distava alguns quilómetros da residência, um comerciante abastado bate-lhe à porta e suplica a Maria que lhe dê de beber. Trata-se de

¹⁷ Cf. Óscar Ribas, *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁸ A novela de Alfredo Troni *Nga Mutúri*, publicada em fascículos no "Diário da Manhã", de Lisboa, em 1882, relata igualmente a história de uma jovem (uma *kioka*) empenhada pelo tio materno a um comerciante português com quem vai viver para Luanda. A personagem de Troni, porém, tem a sorte de "enviuvar", isto é, de conseguir herdar a casa e os escravos do antigo amo depois da sua morte, conseguindo enriquecer concedendo empréstimos a juros aos comerciantes da capital e assumindo-se como *Nga Mutúri* (*Senhora Viúva*). É um exemplo interessante de como a mulher angolana assimilava os valores impostos pela sociedade colonial de modo a nela conseguir impor-se. Não temos dúvidas de que se trata de uma situação ideal a que aspiraram *Damba Maria* e tantas outras que, como ela, vieram a ter um destino muito menos feliz do que a *Nga Mutúri* de Alfredo Troni.

¹⁹ Cf. Isabel Castro Henriques, *Percursos da Modernidade em Angola*, pp. 256-257.

um comerciante negro. A escrava vai buscar o *muringue*, mas recusa-se a estender-lhe o copo do senhor Manuel alegando que “o copo é do branco e só ele pode beber por ele...” e humilha-o sugerindo-lhe que beba pelo chapéu. Jurando vingar-se, o negro consegue que o senhor Manuel lhe venda Maria como escrava. O português inicialmente hesita, mas conclui que um dia, mais tarde ou mais cedo, voltará à sua terra e não está, de maneira nenhuma, disposto a levar Maria consigo. São elucidativos da mentalidade generalizada do colono, no que toca às mulheres negras enquanto mero objecto sexual, os motivos pelo qual o senhor Manuel acede à proposta, apresentados em discurso semi-directo: “Para que perderia tão boa ocasião? Por ser sua mulher? Não, ela não era sua mulher, mas uma simples serviçal. Depois, um dia voltava para a terra, e quem a pagaria por essa importância? (...) O preto nasceu para escravo! É a sina da sua raça!”.

O novo amo de Maria leva-a para a caça, a sua actividade favorita, e faz questão de levar também o *muringue* que pertencera ao senhor Manuel. Quando, durante uma pausa e sob um sol escaldante, Maria se apronta para lhe dar um copo de água, o negro recusa e responde-lhe com sarcasmo: “Não é preciso... Ontem, também bebi pelo chapéu... Já te não lembras? (...) Cadela! (...) Ao menos desses-me água por uma lata!”. Maria tenta fugir através do mato, mas o homem, armado de uma espingarda, desfecha-lhe um tiro mortal, vindo a escrava a expirar no local que mais tarde virá a ser conhecido pelo nome de Damba Maria.

O conto de Gonzaga Lambo, escrito num estilo mais escurto e sucinto do que o de Óscar Ribas, apresenta diferenças meramente pontuais, como a do tempo em que a acção decorre, a que acima já fizemos referência, e os nomes das personagens. Além de a protagonista se chamar mesmo Damba Maria, o colono branco, para quem ela é “meio serviçal, meio mulher”, chama-se aqui senhor Santos e o negro, que em tempos lhe emprestou dinheiro e daí a velha amizade entre ambos, chama-se Ernesto Handa. Damba Maria, como já o dissemos, é uma concubina livre. O branco, o senhor Santos, que em nenhum momento é referido como sendo um comerciante, ausenta-se não para negócios e sim para ir à caça. Quanto ao negro, a descrição que dele é feita no momento em que pede de beber a Damba Maria, corresponde ao retrato do assimilado: “vestido com camisa branca de manga curta, calça bege e, nos pés, sapatos pretos de biqueira (...) Cobria a cabeça com um chapéu de feltro”.

Quando parte para a Europa, o senhor Santos não procede, evidentemente, a uma venda, uma vez que a mulher não é uma escrava, mas entrega a casa ao seu amigo Ernesto Handa, dando-lhe oportunidade de se vingar de Damba Maria. O confronto entre Damba Maria e o seu patrício é mais contundente do que na versão anterior, acentuando-se as tensões causadas pelo racismo, quer no momento em que ele lhe pede de beber, quer quando Ernesto Handa, já proprietário da casa que o branco deixou, se vinga na

antiga empregada e concubina daquele. No primeiro momento, Damba Maria declara firme e peremptoriamente que “a caneca é só para o patrão e para os amigos dele brancos”. No outro, a afirmação insultuosa de Ernesto Handa a Damba Maria denuncia objectivamente a situação de dominação e manipulação racial e sexual criada pelo colonialismo: “Vocês (refere-se aos negros em geral ou especificamente às mulheres?) têm mais respeito pelo branco do que pela vossa própria raça, miseráveis! Naquele dia, se eu fosse branco, davas-me água pela caneca. Mas como sou desta cor...”. O final é igualmente o assassinio de Damba Maria por Ernesto Handa, isto é, o homem negro vinga-se da mulher negra. Agora, porém, a vítima não morre alvejada por uma bala de espingarda e sim degolada por uma navalha.

“O Testamento do «Papa-Rolas»” de Artur Ferreira da Costa ou a mulher branca vista pelos colonos

As reportagens autobiográficas reunidas nos volumes *Na Pista do Marfim e da Morte* e *Pedra do Feitiço* – respectivamente 1.º Prémio do Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colónias de 1944 e 2.º Prémio do mesmo Concurso em 1945 –, de Artur Ferreira da Costa²⁰, são relatos de episódios vividos ou testemunhados pelo autor cerca de quinze anos antes de escrever e publicar estes livros quando, com apenas vinte e três anos de idade, esteve integrado num destacamento militar em Santo António do Zaire (Soyo) e em Pedra do Feitiço, no norte de Angola. É nesse ano de 1930 que se desenrola a acção dramática da novela “O Testamento do «Papa-Rolas»”²¹.

Na localidade de Pedra do Feitiço, um colono português, José Pinto Queiroz, conhecido pela alcunha de “Papa-Rolas” – só numa passagem muito curta do texto se diz que a alcunha se deve ao facto de *as rolas* serem “a

²⁰ Artur de Moraes Alvim Ferreira da Costa (Lisboa, 1907–1972) viveu em Angola desde 1930, embora vindo a Portugal frequentemente. Jornalista profissional – foi director do jornal *A Província de Angola* –, distinguiu-se pelas suas reportagens arrojadas e também enquanto ficcionista e conferencista. Colaborou regularmente com a imprensa metropolitana, nomeadamente com o jornal *O Século*. Destacam-se, entre as suas obras, *A Punição do Soba Vermelho*, Lisboa, Ed. Cosmos, s/d; *Na Pista do Marfim e da Morte. Reportagens Africanas Vividas e Escritas*, Porto, Editora Educação Nacional, 1944; *Pedra do Feitiço. Reportagens Africanas*, Porto, Editora Educação Nacional, 1945; *Cinco Noites de Tormenta. Reportagens*, Lisboa, 1945; *O Cuanza Corre para Noroeste. Reportagens*; *As Chaves do Inferno*, Braga, Editora Pax, 1968. São também de realçar as suas conferências e ensaios *Os Últimos Mistérios da Selva Negra, Mitos e Realidades de Angola, Cruzes que o Vento Quebrou, As Pegadas do Gigante e Os Olhos dos Rouxinóis*, além dos seus trabalhos sobre Timor *Martírio e Resgate de Timor* e *Tempestade na Ilha de Sândalo* e sobre jornalismo como *Herança de Uma Geração de Repórteres Portugueses e Quarenta e Quatro Anos de Jornalismo Profissional*.

²¹ In Ferreira da Costa, *Pedra do Feitiço*, Porto, Edição LEN, 1945, pp. 81-298.

carne que mais apreciava" (Sic.), sem que se perceba nunca de que *rolas* se trata, se de *rolas* em sentido literal ou se de uma expressão brejeira alusiva a uma eventual reputação de seduzir mulheres jovens —, havendo juntado alguns proventos, abandona a mulher negra com quem vivia maritalmente, Anica, e faz publicar em jornais de Lisboa um anúncio a oferecer casamento a "moça" metropolitana.

Entre a população europeia de Pedra do Feitiço, exclusivamente masculina e constituída por comerciantes e militares, José Queiroz representa o papel de agente da modernidade, uma vez que, na qualidade de guarda-fios, é responsável pela instalação e manutenção dos cabos telegráficos. A sua propensão para homem dos sete ofícios — *"consertava relógios e carabinas, reparava máquinas de escrever e, se preciso, deitava meias-solas nuns sapatos..."* — torna-o benquisto entre os demais colonos, que o consideram um *"excelente moço"*. É, no entanto, um homem que se sente só, depois de ter percorrido o território de Angola de lés a lés. Começou por trabalhar no sul, no Cuamato, depois no nordeste, na fronteira da Lunda. Atacado de febre biliosa e julgando-se sem salvação, percorre de rastos mais de trinta quilómetros até à casa de um jovem comerciante que apresenta, aos seus olhos, uma particularidade digna de inveja: trouxe a esposa de Lisboa. José Queiroz implora-lhe que lhe dê guarida porque quer, como afirma num pranto, *"morrer com alguém ao pé"*. Logra salvar-se da doença, mas a solidão persegue-o: *"É de endoidecer... Passam os dias, vêm as noites, chegam os calores e as chuvas... E nós sem ninguém que saiba ouvir-nos, que nos fale ao ouvido (...)* precisava sentir alguém que me amparasse...". Começa por procurar um paliativo para esta dor nas mulheres africanas, numa primeira fase através de relações fugazes e inconsequentes, obtidas a troco de contrapartidas: *"Tive pretas — tantas que já nem me lembro de todas... Uns panos, uns angolares, umas garrafas de vinho... Depois voltava à mesma..."* (pp. 244-245). O desespero leva José Queiroz a tentar cometer um crime a fim de que o levem para Luanda, mas tem a sorte de ser transferido para Pedra do Feitiço, no distrito do Zaire. É nesta localidade que mete em casa Anica, uma jovem mussoronga (natural do Soyo, da nação bakongo), sem a companhia da qual *"daria em maluco"*, segundo confessa (*"quero ficar aqui, arranjar cá a minha vida, mas preciso de uma mulher"*) (p. 185). Anica é descrita como uma mulher dócil e dedicada, modelo da colonizada servil: *"Boa dona de casa, asseada, nada tagarela, a dedicada mussoronga vivia para 'sô' Quêró, e 'sô' Quêró suspirava pela sua Anica"*. Mas noutro passo, a forma como José Queiroz descreve Anica perante os amigos revela bem em que medida *"suspirava"* por ela: *"Coitada, é um bichinho... Devo tratá-la bem..."* (p. 172).

Mas um dia, depois de ter subido a bordo de um navio fundeado na foz do Zaire e ter conversado com mulheres europeias, José Queiroz convence-se definitivamente de que a companheira ideal tem que ser uma mulher branca vinda da metrópole, uma vez que *"uma branca compreende melhor*

um homem branco" e uma negra só serve *"para remediar, para remedeio, para não estarmos sós..."* (Sic.). Assim se decide, com as suas economias, que remontam a cerca de vinte contos, a pagar um anúncio de casamento num jornal de Lisboa e a construir uma nova casa em Pedra do Feitiço, onde há-de receber a futura esposa, e a cuja porta instala uma tabuleta com o dístico: *"ESTA É A CAZA DA FELISSIDADI"*. Anica está disposta a continuar ao seu serviço (*"Dêxa eu fica, sô Quêró! Eu num diz nada... Eu só quere fica mêmú junto sô Quêró... Eu fica trabalhar... Dêxa, dêxa eu fica!"*), mas o guarda-fios expulsa-a com pontapés e insultos: *"Se voltas aqui, arrombo-te o focinho, negra dum raio!"* (p. 185).

Até este ponto, o olhar do colono português sobre a mulher africana enquanto companheira submissa e servil destinada a mitigar a dor da solidão em plenos trópicos não oferece grande novidade em relação ao que, como já vimos acima, aparece retratado no cancionário popular e na narrativa oral angolanos. O que, em nosso entender, a novela de Ferreira da Costa nos traz de novo é a perspectiva do mesmo colono sobre a mulher branca que vem da metrópole. Se a negra representa um objecto sexual, a branca corresponde a um ideal de felicidade difícil ou quase impossível de alcançar e é implacavelmente penalizada caso se desvie dos parâmetros em que esse ideal, pautado mais uma vez por critérios racistas, é estabelecido. Observe-se a trajecto de Marcelina, a esposa branca do "Papa-Rolas", e como procedem perante ela os colonos de Pedra do Feitiço.

Logo que José Queiroz mostra aos amigos o maço de cartas que chegou de Portugal em resposta ao anúncio de casamento, todos se apressam a lê-las febrilmente. São várias as candidatas a esposa de colono que se exibem pela via epistolar através de fotografias, amostras de cabelo e frases tais como: *"Sou elegante e instruída, mas tenho sido infeliz..."*, *"Sempre sonhei ir para África e creio que farei feliz o homem com quem casar..."*, *"Desejava reconstruir a minha vida, após desenganos que me levaram ao desespero..."* ou *"Gostaria de saber das suas possibilidades e da sua posição, antes de entrarmos num contacto mais estreito..."* (pp. 180-181). A diversidade de aspectos físicos que estas mulheres apresentam nas fotografias comove particularmente estes portugueses longe da pátria: *"Eram ruivas e trigueiras, espigadas e pequenitas, rostozitos de expressão infantil e máscaras onde se adivinhavam traços de fadiga ou sinais de recalcadas amarguras..."* (Ibid.). Por ter pago o anúncio, José Queiroz reivindica o direito de ficar com a mais bonita, Marcelina, pela qual o amanuense Álvaro revela igualmente interesse, e dispõe-se a proporcionar-lhe a viagem e a oferecer-lhe casamento.

Uma vez chegada a Pedra do Feitiço, Marcelina, pelo facto de ser a única europeia na localidade, depressa se transforma em objecto de desejo de todos os homens brancos. A descrição do narrador a respeito de como é vista esta mulher é mais do que reveladora da mentalidade generalizada entre os colonos portugueses em Angola, tão nos antípodas da que o *lusotropicalista*

lismo viria a mistificar: *"Para nós — europeus em celibato forçado, nauseados pelos inevitáveis contactos das mussorongas untadas de tacula e azeite de palma — ela encarnava a mulher branca sonhada num frenesi torturante dos sentimentos, aquela que cuja lembrança bastava para nos encher de arrepios, sofregamente apetecida. (...) Marcelina tornara-se a "noiva ideal" dos rapazes brancos, personificação de um anseio sempre presente e sempre longínquo. (...) Grande fora o nosso alvoroço íntimo, ao vermos chegar a mulher, loura, elegante, perfumada, soltando gritinhos de receio perante os indígenas, fazendo perguntas a propósito de tudo. Titubeávamos de embarço, ao responder-lhe, sem podermos desfrutar as formas desenhadas pelo vestido mui justo, os seios redondos, agitados ao ritmo do andar. E ela ria, deitava a cabeça para trás, em jeitos que lhe punham a descoberto o colo sulcado por veiazinhas aniladas... Entontecia-nos aquele cheiro a mulher lavada, aquele excitante perfume de fêmea nova e limpa!"* (pp. 94-95). Todos faziam questão de a acompanhar a casa com o marido e, quando este fechava a porta para ficar na intimidade com ela, veja-se a reacção dos seus compatriotas: *"E nós voltávamos flagelados por apetites recalcados, tentando sufocá-los em turbulentas algazarras e cantorias desafinadas. Em frente do hotel, cada qual foi para seu lado; uns meteram-se na sanzala das negras, outros embebedaram-se até cair. E não raros se esconderam nos quartos, possessos do demónio da carne, sôfregos de ilusão"*. Tudo servia de pretexto para visitar José Queiroz e admirar-lhe a mulher branca: *"Eram noites de tortura e de encanto, aquelas em que tamos jogar a "sueca", na casa de Zé Queiroz. Perdíamos sempre, mais atentos aos movimentos da Marcelina do que aos lances das cartas... Aparecia-nos envolta em ténues batas de seda. Dava-nos "Porto Quinado", dizia preocupar-se com a nossa saúde, pregava-nos botões... Falava de teatros e das coisas que se diziam em Lisboa; sabia as coplas das últimas revistas... Para ali ficávamos extáticos, a ouvi-la, a remirá-la, desejosos de que nunca mais o serão findasse. Mas o Zé, em determinada altura, começava a ter a voz pouco firme, seguia a mulher com expressões de esfomeado, observava ostensivamente o relógio... E nós satíamos, em silêncio, pungidos por secretas invejas, sonhando de olhos abertos"* (pp. 96-97).

A união entre José Queiroz e Marcelina não durou, porém, mais de oito meses. Marcelina nega-se, inesperadamente, a receber os amigos do marido e é voz corrente, entre negros e brancos, que durante as ausências do guarda-fios a mulher anda nua pela casa em intimidades com o cozinheiro Gidja e não só nada faz para o esconder como, inclusive, o apregoa. Indignados pelo facto de Gidja se tratar de um negro, os brancos queixam-se ao administrador do distrito, que os aconselha a tomar as providências que entenderem, garantindo que, oficialmente, tudo ignorará. Reúne-se imediatamente o "conselho de brancos" para deliberar sobre se aquela mulher que *"não se porta como branca"* deve ser punida com um tiro, com um *"enxerto"* ou com o banimento. É opinião geral que deve ser expulsa e recambiada para Portugal, caso o marido, que está longe e não se manifesta — José Quei-

roz confessará mais tarde que se ausentava voluntariamente por lhe faltar a coragem para punir a mulher depois de a ter surpreendido com o negro e de ter descoberto, entre os seus objectos pessoais, fotografias que denunciavam ter ela sido uma antiga corista do Parque Mayer —, não se decida a fazer justiça por suas próprias mãos fuzilando-a a ela e ao cozinheiro. Em relação a este último, fica decidido que será levado para longe, para M'Pozo, numa carrinha, ainda que alguns dos colonos mais velhos proponham que seja abatido. Um jovem, porém, replica alegando que, se para os mais velhos *"o indígena está ao nível dos bichos"*, para a nova geração de colonos os negros *"são homens, embora atrasados"* (Sic.).

O dilema que se levanta é o de saber quem vai defrontar Marcelina em sua casa e convencê-la a partir para Portugal. Fica deliberado que irá o mais jovem dos brancos, o narrador, acompanhado do seu melhor amigo, o Limatão, caçador de temperamento esquivo e misógino. Para ambos há que levar até ao fim um princípio moral inequívoco: se o homem branco tem o direito de se deitar com as mulheres negras para esquecer a sua solidão, o mesmo direito já não cabe à mulher branca em relação aos homens negros, e a atitude daquela que prevaricar é considerada uma afronta ao branco na sua dignidade de homem e de "civilizador". As reflexões do narrador a este respeito são elucidativas: *"Mentalmente, fui arquitectando as frases a dizer à mulher. Teria de lhe fazer frente com palavras rijas... Não sentiria ela remorsos, por trair um pobre rapaz que só lhe pedia um pouco de afecto e lhe dava tudo quanto uma mulher branca pode desejar em África? E logo com um negro, heim!? Sim, o pior era isso... Um "narro" cheio de catinga e feio como um chibo... Visionei-a, seminua, muito branca, lúbrica, sob o corpanzil do negro... Abri a porta com um pontapé, a resmonear: — Grande cabra!"* (pp. 135-136). O Limatão, porém, é mais directo ao explicar a Marcelina o que significa a sua ordem de expulsão: *"Significa, minha senhora, que resolvemos não consentir que uma branca seja amante de um negro!"* (p. 157).

Os dois únicos brancos de Pedra do Feitiço que não ousam vingar-se de Marcelina e procuram, de algum modo, protegê-la da ira dos outros, são tidos como frouxos e cobardes pela comunidade. Um deles é o próprio marido, José Queiroz, que acaba por se suicidar, deixando-se devorar pelos mabecos em pleno mato. Outro é o amanuense Álvaro, que procura igualmente pôr fim à vida quando percebe que, ao contrário de que julgava, não era ele o homem que Marcelina queria. Álvaro, porém, acabou por ter um destino feliz, pois não só sobreviveu à tentativa de enforcamento, como também, uma vez transferido para Luanda, veio a casar com a filha de um fazendeiro do Amboím.

Carregada de ódio contra aqueles que a tinham admirado — *"Queriam que me entregasse ao rebanho... Esse Álvaro chegou a vir bater à minha porta, na ausência do José... O Rui mandava-me presentes..."* (p. 157) — e conseguindo reunir o dinheiro que resultou da venda dos haveres do falecido José

Queiroz, cerca de quarenta contos, quantia que considera irrisória, Marcelina segue num vapor para Portugal, não sem antes confessar ter sido o caçador Limatão o único homem que verdadeiramente lhe interessou naquela terra. A corista do teatro Maria Vitória deixa assim para trás o sonho de uma África exótica personificada nos dois homens que a fascinaram: Gidja, que representou a sensualidade do africano desconhecido, e Limatão, que lhe inspirou a aventura das caçadas e dos grandes espaços.

Seria realmente este o ideal das mulheres europeias que seguiam para as colónias? É essa a convicção de Limatão, que as caracteriza nestes termos: *"Ninguém as prepara para isto, nunca lhes disseram o que isto é... Que sabem elas de África? Nada. Vêm de olhos fechados... E esbarram numa vida diversa daquela que sonharam... E não sabem defender-se, e morrem, desesperam, ou definham de neurastenia. E algumas... fazem como Marcelina"* (p. 242).

Muitas, porém, não terão feito como Marcelina. Nas décadas que se seguiram, as mulheres portuguesas chegadas a Angola terão, decerto, na sua maioria, procedido de acordo com a regra enunciada pelo colono Tarquínio – *"para nós, a mulher tem de ser mãe, esposa e amante..."* – e acentuada pelo veterano Souto – *"E tem de saber ser branca!"* (p. 243).

Do ideal de felicidade dos homens portugueses em África é que não restam dúvidas. Ele é, aliás, evocado no título desta novela. Só o percebemos no final, quando vemos o estranho Limatão comparar a velha tabuleta da casa de José Queiroz – *ESTA É A CAZA DA FELISSIDADI* –, agora inútil mas preservada para a posteridade, a uma espécie de *"testamento do Papa-Rolas"* (pp. 297-298).

Conclusão

À luz do que transmitem os textos que analisámos, todos anteriores à divulgação em Portugal das teorias *lusotropicalistas*, torna-se clara a percepção de que, muito antes deste mito impregnar as mentalidades da chamada lusofonia, a mulher – africana e europeia – foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados.

Nas canções populares *Madia Kandimba* e *Kolonial* e na narrativa de tradição oral *Damba Maria* preocupámo-nos em apreciar a ligação da mulher africana ao colono perspectivada pelo homem angolano. O interesse subjacente à atitude destas mulheres ao aproximarem-se sexualmente do colonizador é o da ascensão a uma categoria social superior à que tinham nas suas sociedades tradicionais concretizada, quer através da passagem de escrava a serviçal ou da mudança da tanga para os panos próprios dos meios urbanos, como sucede com Damba Maria, quer mesmo através da ilusão de ocupar o lugar da mulher branca enquanto esposa, como é o caso de Maria Kandimba. O proveito a retirar do uso destas "máscaras de Fanon" é precá-

rio, pois a mulher negra tanto está sujeita a ser abandonada a qualquer instante pelo homem branco, cujo fito, como vimos, é regressar à sua pátria ou encontrar uma companheira da sua cor, como a ser escarnecida e mesmo aviltada pelo homem negro na expressão da sua indignação e revolta contra a dominação do colonizador. Esta dominação manifesta-se, sublinhe-se, não necessariamente mediante uma discriminação social, mas essencialmente racial. Recorde-se o caso de Ernesto Handa, que sendo tão próspero quanto o branco, e inclusive seu antigo credor, não deixou de merecer o desprezo de Damba Maria apenas pelo facto de ser negro.

A novela de Ferreira da Costa, que é o testemunho directo de um português no norte de Angola em 1930, vem confirmar a mesmíssima realidade, da qual o desfecho da relação entre José Queiroz e Anica é um excelente exemplo. O facto de a perspectiva do narrador ser a de um colono e a intervenção decisiva de uma mulher europeia no enredo da novela permitem-nos apurar um aspecto elementar normalmente esquecido – sobretudo por parte daqueles que, consciente ou inconscientemente, se deixaram ludibriar pelo embuste do *lusotropicalismo* – quando se trata de caracterizar as apetências sexuais dos colonizadores lusos no continente africano: a evidência de que para os portugueses, atavicamente tão etnocêntricos e xenófobos quanto os demais europeus, a feminilidade, a sensualidade e a volúpia não se encontram na mulher negra e sim na mulher branca. É esta que é vista, conforme pudemos verificar, como a amante autêntica, a verdadeira companheira, a esposa e a mãe, enquanto que a outra, a negra, não passa de um objecto sexual efémero e fortuito. A indignação vai surgir no momento em que a mulher branca, que representa em simultâneo uma atracção e uma ameaça, se une, eventualmente, ao homem negro, como aconteceu com Marcelina. Mas agora trata-se da indignação do dominador, do colonizador que vê posta em causa a sua hegemonia sobre o colonizado, o negro, e sobre a dupla colonizada, a mulher.

A CONTRIBUIÇÃO DA MULHER NA FORMAÇÃO DO SABER E DO CONHECIMENTO¹

Aurora da Fonseca Ferreira
Universidade Agostinho Neto, Angola

Entendemos a formação do saber e do conhecimento como função de todos, com vocação e vontade de transmitir os seus conhecimentos e incentivar o interesse e curiosidade pelo saber como forma de realização pessoal. Por outro lado, entendemos também, como forma de procurar estimular outros membros da sociedade a proceder de idêntico modo, contribuindo assim para o desenvolvimento do país porque admitindo ser um modo de significativa dimensão participar para o bem-estar geral numa relação de consonância com uma realização pessoal. Contrariamente a um qualquer espírito missionário que se possa pretender aí encontrar ou interpretar, é admitindo uma certa relação entre desenvolvimento (no sentido de progresso sócio-económico, tecnológico e científico) e auto-estima ou auto-realização, que nos posicionamos.

Porém, por razões históricas, relativas à “invisibilidade” à qual se pretendeu remeter a mulher em várias sociedades, ao longo de séculos, senão milénios, consideramos ser pertinente lembrar a presença da mulher em cada momento e questionar o lugar que lhe cabe, coube e deverá caber, na sociedade onde se integra ou pertence. É, pois, relativamente à mulher angolana que, neste fórum, nos propomos evidenciar o papel que ela desempenha por direito próprio, resultado da conquista do seu espaço nas várias esferas e instâncias do poder. Achamos, por isso, conveniente esboçar, em traços gerais, um breve histórico sobre a construção do seu espaço pelo

¹ Comunicação apresentada por ocasião do Ciclo de Palestras, realizado pela Universidade Agostinho Neto, sob o lema “Modernização de Angola: Contribuições das Ciências Sociais e Humanas), em Novembro de 2004. Aos responsáveis desse Ciclo de Palestras endereçamos os nossos agradecimentos pela autorização concedida para a sua publicação.

qual podemos, por um lado, seguir a sua tecedura. Mas, por outro lado, consideramos necessário apresentar, neste novo contexto de paz e de reconstrução do tecido social (nacional, regional e continental), algumas reflexões que vislumbramos como **desafios futuros** numa perspectiva de desenvolvimento, tanto no quadro do seu desempenho profissional como na condição de Mulher, na realidade social angolana de que faz parte.

1. A mulher e a conquista de seu espaço: um breve histórico

É inegável que a mulher ocupa hoje um espaço importante no mundo em geral e, em particular, a mulher angolana na sociedade em que se insere. A sua presença nas mais diversas áreas da actividade humana permite-nos afirmá-lo. Uma breve panorâmica sobre o percurso da mulher na conquista do seu espaço, estamos em crer permitir melhor compreender o papel da mulher angolana no mundo do saber e do conhecimento na Instituição Universitária que, em seguida, passamos a reflectir.

1.1 Breve histórico da luta na construção de um espaço

1.1.1. Na libertação e independência do país

A luta de “emancipação” da mulher ou pela igualdade de direitos tem uma história longa. O lugar que ela ocupa na sociedade tem sido, de um modo geral, conquistado ao longo da evolução humana nas diferentes sociedades, compreendendo “tempos fortes e tempos discretos”², conforme as épocas.

Desde então, a situação da mulher é percebida sob um ângulo de subalternidade em relação ao homem, na maior parte das sociedades. Essa subalternidade da mulher, enquanto “sujeito” dependente do masculino, é entendida como advindo de uma interpretação “naturalista” e machista elaborada pelo homem e centrada sobre ele, precisamente porque detentor do poder político, em função da condição biológica inerente ao sexo feminino. Cabia ao homem o direito à decisão, à palavra, ao conhecimento, condições nele reunidas que lhe garantiram a sua vocação “natural” ao poder e à sua superioridade em relação à mulher porquanto tal vocação proporcionava-lhe disponibilidade para se dedicar a uma série de actividades – essas consideradas então superiores porque liberto da maternidade. Enquanto esta obrigava a mulher a uma situação de longas permanências num mesmo local, levando-a a praticar uma vida sedentária, de poucas perspectivas; exigência essa

² Geneviève Fraise, «Femme. Subjectivité et identité de la femme», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1993, p. 363.

que, aliás, era reforçada pela necessidade de assegurar a sobrevivência da espécie, resultante também da maternidade, determinando-lhe o lugar doméstico, dependente, do qual rapidamente se passou a entender ou considerar, por isso, a situação da mulher como de subalternidade. Alguns autores, encontrando uma relação entre os longos períodos de permanência obrigatória e o aparecimento da agricultura (actividade característica das sociedades de matriarcado), vêem tal situação da mulher como tendo sido garantia de uma estabilidade maior das sociedades de agricultores em relação a outras, como de pastores e de pescadores, nos primórdios dos núcleos de organização humana. A interpretação naturalista e machista, embora ultrapassada, continua porém presente; reinterpretada e reavaliada, a teoria naturalista procura fundamentalmente realçar o aspecto biológico da conformação dos órgãos sexuais da mulher apropriados à maternidade.

No entanto, as interpretações do ponto de vista histórico e sociológico proporcionam algum conhecimento sobre a tomada de consciência que a mulher adquiriu de si própria enquanto **objecto de estudo**, e não apenas de sujeito porque mero objecto de satisfação sexual e de reprodução. Novas interpretações surgem então ligadas à função orgânica do sexo na mulher e ao papel desta na sociedade, como também à questão do papel do homem enquanto progenitor e sua importância no reconhecimento do seu complemento masculino. O surgimento e extensão destas reflexões são consequência da expansão do movimento “feminista” dos anos de 1970 e, mesmo anteriores, da década de 1960. Punham-se nesta altura problemas relativos ao estudo da condição feminina visando a sua melhor integração participativa na vida social, que aliás não eram completamente novos³.

Pode-se considerar, no entanto, que a luta pela igualdade de direitos, enquanto fenómeno colectivo das mulheres, remonta ao século XIX assim como o próprio vocábulo “feminismo”. Essa noção atribuída ao movimento de mulheres, entendido como reivindicativo da igualdade entre homens e mulheres, fazendo crer que as mulheres queriam assemelhar-se aos homens (hoje o vocábulo parece ter adquirido uma outra conotação enquanto Movimento de Libertação das Mulheres), foi fixada por essa altura no quadro do vocabulário político a partir da sua apropriação do vocabulário médico. Diz-nos Geneviève Fraise, que embora o vocábulo ou palavra, surgida no séc. XIX, tenha sido atribuída, ao que parece, ao filósofo e sociólogo, socialista utópico, Fourier, foi utilizada por Alexandre Dumas, filho, em 1872, estendendo-se depois a textos e temas feministas em França e noutras partes do mundo. Dumas, quem fez inicialmente o empréstimo do termo médico, utilizou-o para designar os homens com aparência feminina, para qualificar “uma paragem de desenvolvimento e uma falta de virilidade nos sujeitos masculinos”. De uma linguagem ou de outra, tanto no vocabulário

³ Geneviève Fraise, *op. cit.*, 1993, p. 363

médico como no político o termo serve para designar o outro, expressando um “caso limite onde a diferença sexual é ameaçada”⁴.

Nessa época das revoluções, as mulheres usaram várias formas de se exprimirem como forma de manifestar os seus interesses e mostrar a sua vontade de pertencerem à nova sociedade política. “Cadernos de queixas, de petições, dos clubes políticos e a célebre *Declaração dos Direitos das Mulheres*, de Olympe de Gonges são os primeiros elementos desta prática militante”⁵. Mas pouco se sabe que nesse mesmo século, mulheres angolanas regiam e podiam estar a reagir de várias formas aos costumes que a sociedade da época lhes impunha, questão que abordaremos mais adiante, no âmbito de projectos de estudos possíveis a desenvolver.

Quer-nos parecer, porém, que a luta pela igualdade de direitos em Angola foi adquirindo expressão, principalmente, com a luta de libertação. Nessa ocasião as mulheres tomaram consciência da sua importância, passando desde então a serem participantes activas em várias actividades e campos de luta, granjeando assim, em parte a admiração e respeito dos seus “camaradas” ou companheiros, porém pouco se sabendo da sua participação política activa. Trabalhos sobre o seu papel nessa luta, embora iniciados, estão muito aquém do desejado ou melhor ainda por elaborar.

Conhece-se melhor, desse período, no exterior do país, o papel das mulheres da OMA – Organização da Mulher de Angola – fundada no seio do MPLA, em 1961. Esta organização teve a preocupação de elaborar a sua história com o objectivo de “estabelecer qual tinha sido o papel da mulher angolana, politicamente enquadrada ou não, no desenvolvimento da luta de libertação nacional.”⁶. Iniciado o seu estudo, mas não publicados os seus resultados, o artigo apresentado pelo principal quadro engajado na pesquisa confere alguns elementos de grande interesse. Assim, tendo em conta de entre os objectivos da sua criação e sua evolução, é de notar as mudanças e arranjos então efectuados.

A OMA foi criada por sugestão do MPLA, por ocasião da transferência da sua sede da Guiné-Conakry para Léopoldville, para “prestar assistência aos milhares de angolanos refugiados”, visto que se encontrava um número considerável de mulheres angolanas nas Repúblicas do Congo-Brazaville e do então Zaire (hoje, República Democrática do Congo). Foi pois constituída por esposas de militantes do MPLA e por um grupo de mulheres residentes em Léopoldville organizadas em associação de assistência mútua – a “Kudiango”⁷. O seu funcionamento para responder às exigências da luta de

⁴ *Ib.*, p. 362. Tradução feita por nós, A.F.F.

⁵ Geneviève Fraise, *op. cit.*, 1993, p. 363. Tradução feita por nós, A.F.F.

⁶ Nicásia Matias, “Projecto «História da OMA...», *Territórios ...*, 1997, p. 321.

⁷ O vocábulo *Kudiango*, parece não existir na língua kikongo, segundo pudemos apurar

libertação obrigou a um trabalho político junto das mulheres da Kudiango para a transformação dos objectivos do grupo numa organização política⁸, para a qual o papel das mulheres dos quadros políticos do MPLA deve ter tido um grande peso, embora pouco se saiba sobre a situação da mulher angolana nesses dois Congos (nível de escolaridade, actividades em que se integravam e respectivas percentagens ou possibilidades, vantagens e enquadramento, entre outros aspectos a ter em conta). Porém, achamos conveniente salientar que, nessa altura, parte dessa formação política parece estar muito ligada à luta política geral dos partidos de esquerda à qual a luta das mulheres no mundo também se ligava, para além da relação de elementos dirigentes do próprio MPLA terem estado a eles vinculados a um dos centros de partida, Portugal⁹. A luta da mulher angolana, deste modo, confundiu-se um pouco ou insere-se na luta política pela independência de Angola.

Porém, pode-se constatar que da amálgama de interesses socio-económicos e políticos, se passou à situação de organização política e daí perceber-se as diferenças que deviam existir entre elas: as mulheres não executavam todas as mesmas funções, já porque não haviam tido as mesmas motivações para participação na luta. Tal facto permite-nos levantar a questão de saber até que ponto a OMA conseguiu realizar o que preconizava nos seus objectivos, definidos nos seus Estatutos. Pois, para além dos objectivos que tinham levado à proposta da sua criação pelo MPLA e que dizia respeito à luta mais geral de libertação de Angola da colonização portuguesa, a OMA preconizava uma sociedade onde a mulher não estivesse em desvantagem tanto social e politicamente como económica e culturalmente, pugnando pois, na sequência disso, pela igualdade de direitos para a mulher ao mesmo nível que outros membros na futura Nação angolana, para além de que se definia como um partido de massas¹⁰ (embora se conheça a participação feminina da mulher “nas comunicações, na mobilização da mulher, nas acções de combate” ou seja como guerrilheira¹¹, como professora – prova-

junto de três informantes. Porém, face à hipótese de uma contracção ou transposição, tivemos a concordância do Professor Dianvutu, nosso colega (a quem aqui agradecemos a colaboração) a partir da palavra *Gudiango* que significa Mãe. Uma relação com esse significado parece-nos possível e aceitável porque a organização, à semelhança do que geralmente se entende como procedimento de uma mãe, podia constituir simbolicamente o “lugar” onde encontrar apoio (financeiro), conselho, “aconchego” nas dificuldades. Mas, tal significado leva-nos a admitir ainda uma outra hipótese, ou seja, a de uma má interpretação de som, de quem ouviu e ou transcreveu.

⁸ Nicásia Matias, *op. cit.*, 1997, p. 326.

⁹ R. Pélissier, *La colonie du minotaure Nationalismes et révoltes en Angola (1926-1961)*, 1978, pp. 242-243; D. Mateus, *A luta pela independência A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*, 1999.

¹⁰ Nicásia Matias, *op. cit.*, 1997, p. 327.

¹¹ Sobre a actividade guerrilheira existem várias informações orais; cf. também informa-

velmente entre as mais instruídas, e outras actividades; uma boa parte das mulheres organizadas na OMA não terão sido mobilizadas para apoiar as actividades consideradas normalmente “menores”? mas, incrivelmente necessárias, como a da logística alimentar para a sobrevivência dos guerrilheiros?) Como conseguiu realizar a mobilização e alargamento das suas bases, quando as próprias condições da guerrilha apresentavam certamente grandes dificuldades? E o que se conhece sobre as mulheres que podiam estar organizadas de outra forma, com objectivos não políticos mas económicos e sociais tais como de ajuda, caso da “Kudiango”, em Léopoldville, essencialmente de “assistência mútua” e de ajuda entre os seus membros¹², entreajuda às mulheres mais necessitadas (conjuntamente com os homens – de socorros mútuos –, ou exclusivamente de mulheres) ou sobre associações culturais, religiosas ou outras, nos seus objectivos? E o que dizer dos interesses das não-filiadas em qualquer organização (e razões disso) na sua luta por melhores condições de vida ligada à sua autonomia?

São pouco conhecidos estudos sobre organizações femininas ou de mulheres dos diferentes movimentos e organizações que participaram na luta contra o colonialismo e pela libertação do país, tanto directa como indirectamente, como no caso possível de organizações ligadas a movimentos e associações de âmbito transnacional, para protecção e ajuda, por exemplo. Além disso, outras áreas mais esquecidas e escondidas ou menos evidentes de uma consciência do seu papel nas sociedades em que se integravam, da sua luta pela afirmação dos seus direitos, seus objectivos e conquistas obtidas até à independência ou como se percebiam no plano do poder torna-se necessário conhecer. Estudos alargados ou a publicação dos existentes são de prestimosa importância para o conhecimento da situação da mulher mais consentânea com a realidade e menos especulativa ou hipotética.

No interior do país, sabemos que a mulher participou de várias maneiras, quase sempre na clandestinidade, principalmente nos centros urbanos e com particular realce no caso de Luanda. A actividade política de consciencialização e formação realizavam-se quer entre colegas de escola, forjando-se portanto em grupos nos percursos de escola ou em conversas na própria escola, quer em grupos de bairros ou de trabalho, nas igrejas, entre as quais melhor se conhece os da igreja metodista unida. Também de carácter político, eram as actividades de carácter cultural de teatro, poesia (grupo Santa Cecília, Ngongo, entre os mais conhecidos), enquanto que as de carácter recreativo, constituíam cobertura para actividade política de consciencialização, passar mensagens, distribuição de panfletos entre outras; essa última efectuava-se em diferentes circunstâncias, apresentando, no entanto, grandes

ções de Manuel Lima e General Gato registadas em *II Congresso sobre a Luta de Libertação Nacional* ..., 2004, p. 185, 205.

¹² Nicásia Matias, *op. cit.*, 1997, p. 326.

riscos. Outra actividade, com carácter menos clandestino, parece ter sido a de apoio aos presos e seus familiares, já porque não poucas vezes eram familiares que se encontravam em tal situação, para os outros a situação tornava-se então mais perigosa.

1.1.2. No pós-independência

Embora se conheça um pouco do percurso da luta das mulheres pela igualdade de direitos e das conquistas obtidas até aqui, parece ter sido no pós-independência que as conquistas ganharam um maior impulso, contribuindo por isso para diminuir a distância entre o sonho e a realidade, entre o preconizado e o realizado.

Depois desses avanços ou melhor da luta para uma sociedade de direitos iguais, sem discriminação, qual a situação da mulher nesses quase 30 anos? Como foi evoluindo, numa fase em que a luta da mulher retomava um novo élan, ou seja, nos anos de 1970? Esta fase é considerada por certos autores como o de ruptura no quadro do processo geral dessa luta de emancipação, embora retomando a “tradição” ao propor a análise tradicional do lugar da mulher no sistema de produção e da relação entre família e trabalho, situações que passam porém a ser colocadas em termos de opressão e exploração¹³.

No país, internamente, sabemos, embora por puro empirismo e algum conhecimento ou vivência do período colonial, porque sem dados estatísticos para o seu estudo, que a nível de instrução a população feminina conheceu um aumento significativo; as possibilidades de matrícula e o ensino grátis durante o que se chama “o tempo do socialismo” foram um dos factores impulsionadores para o crescimento do nível escolar no seio da camada feminina. Mas o que dizer das zonas rurais, afectadas pela guerra? E das zonas mesmo de guerra sem controlo do governo? Sabemos que o Andulo funcionou, durante os últimos anos, como a capital político-administrativa das áreas do país controladas pela UNITA ou como capital governamental da parte do país governada pela UNITA, devendo pois ter então existido aí a administração central da educação e da instrução. Neste sentido, urge-nos perguntar se os Arquivos da UNITA foram preservados, de modo a permitir-nos conhecer a situação da mulher e sua evolução no âmbito dos objectivos da sua participação na luta levada a cabo no seio da UNITA? Em caso negativo, torna-se urgente proceder à recolha oral.

No pós-independência, a situação parece tornar-se bem mais complexa para a OMA cujos objectivos englobavam estender-se a todas as mulheres sem distinção de raça, etnia, religião, ideais políticos e estado civil. A passagem de organização do exterior para o interior, implicou necessariamente mudanças, quer do ponto de vista da sua implantação no território nacional,

¹³ Geneviève Fraise, *op. cit.*, 1993, p. 363.

quer nas suas actividades e organização, ganhando maior complexidade. Além disso, apesar da OMA ter realizado o seu primeiro Congresso após os acontecimentos do 27 Maio, na sequência do qual o MPLA se transformou em partido, deixando portanto para trás o movimento de massas, a organização manteve no entanto o seu carácter de organização de massas¹⁴. Continuou assim aberta a filiação à organização a todas as mulheres independentemente da sua filiação ou não no MPLA, desde que estivessem de acordo com os novos Estatutos e o novo Programa, o que granjeou certamente mais aderência e consequentemente o seu crescimento. A sua presença deve ter-se feito sentir tanto numa grande extensão do território nacional como em quase todos os domínios da actividade social. A sua acção fez-se sentir das actividades de carácter organizativo e social (cuidados básicos de higiene e de bem-estar da família bem como de promoção e alargamento da alfabetização e incentivo à instrução das crianças onde a OMA parece ter investido grandemente, mas cujos resultados não parecem corresponder ao esforço que se depreende dos dados fornecidos: as crianças continuaram a contar primordialmente na economia doméstica, apesar da explosão escolar que se verificou e continua a verificar-se) numa área significativa de Angola, como também estenderam a sua participação então a quase todos os domínios de actividade, quer cultural quer económico e político do País como ainda da arena internacional: em reuniões e/ou congressos continentais e mundiais. As condições em que o País acedeu à independência contribuíam para isso e quase o exigiam. Tornava-se imprescindível a sua participação em igualdade de circunstâncias em vários domínios, onde o seu conhecimento constituía uma necessidade. Um esforço maior parece, no entanto, ter partido da própria mulher, particularmente urbana, ganhando cada vez mais consciência das vantagens e conveniências, prioritariamente, da instrução e educação na conquista da igualdade de direitos e, portanto, do seu lugar na sociedade com todos os direitos inerentes à sua plena satisfação.

Mas os interesses das mulheres rurais de hoje como se desenvolvem? Elementos sobre a situação de áreas rurais não afectadas ou pouco afectadas pela guerra precisam de ser recolhidos e estudados ou analisados para um melhor conhecimento do trabalho da mulher aí desenvolvido e seus resultados. Porém, exige muito mais pesquisa e muito mais tempo, pouco compatível com actividades de simples satisfação de cumprimento e pouca preocupação de resultados com a sua aplicação e com a preocupação de desenvolvimento. Esta parece-nos ser uma das tarefas que pode caber no âmbito da Universidade, entre outras Instituições, desde que criadas as condições para investigação e de formação de quadros para essa actividade.

¹⁴ Matias, *op. cit.*, 1997, p. 331.

1.2. Participação na Universidade: um espaço conquistado

A visão comum do papel e função da mulher na sociedade (como sendo fundamentalmente vocacionada às actividades domésticas e à maternidade) fizeram já o seu tempo e são por demais conhecidas, no mundo do debate académico. Essa perspectiva centrada sobre a natureza biológica de cada um dos dois sexos, fez o seu percurso, particularmente no Ocidente.

Com o avanço das tecnologias e o desempenho da mulher, participando nas mais diversas actividades ao lado do homem e em funções antes consideradas apenas como aptidões específicas deste, as mulheres ganharam nova imagem. Passaram a ser cada vez consideradas e observadas na sua diferença "natural" biológica em relação ao homem e daí como sendo uma parte do género humano – a feminina –, que complementa a outra parte – a masculina –, em que só ambas – numa oposição de complementaridade – podem conduzir à continuidade da vida individual e social, na via do desenvolvimento da humanidade¹⁵. É nesta perspectiva e com a consciência da sua importância que hoje, o que se designava e se entendia por "feminismo", enquanto "guerra de sexos" que pode levar à supressão do valor de um deles, encontra poucos adeptos. Evidentemente que este percurso foi longo e resultado de uma luta onde o papel da mulher foi primordial. Daí que, muito provavelmente se tenha jogado a sua evolução muito mais acelerada nos últimos decénios em que as mulheres foram ganhando cada vez mais o seu espaço e lugar de cidadãs nos diferentes países do mundo, onde o voto feminino nas sociedades de "democracia antiga" foi-lhes sendo proporcionado.

É certo que algum do conhecimento adquirido e sobre o qual nos pronunciámos advém-nos prioritariamente do facto de ser mulher, secundariamente de alguns, poucos, trabalhos e estudos ligados a sua tomada de consciência de exploradas e segregadas, enquanto seres de sexo diferente, e da sua luta pela igualdade de direitos e poderes nas sociedades androcêntricas, nas quais continuam porém sendo marginalizadas. A temática da participação social da mulher, tanto no país como no resto do mundo, tem conhecido muito pouca preocupação dos nossos análises sociais e académicos. Ao debruçarmo-nos sobre a situação da mulher na Universidade, objecto de estudo proposto, apercebemo-nos da precariedade de dados estatísticos para nos permitir traçar algumas considerações, pese embora termos conseguido obter alguns elementos, que anexamos¹⁶.

Como se pode constatar de imediato, os dados estão bastante incom-

¹⁵ Élisabeth Copet-Rougier, "Femme. Perspectives anthropologiques", in Vários, *Encyclopaedia* ...1993, p. 347.

¹⁶ Agradecemos à Direcção dos Recursos Humanos da Universidade Agostinho Neto o esforço para fornecer esses elementos, que embora escassos, foram os disponíveis nas condições possíveis, estamos em crer.

pletos, pois há unidades orgânicas sem quaisquer elementos, para além de que os números que aí se apresentam se referirem apenas às docentes integradas/incorporadas até ao mês de Junho. Além disso, consideramos que para uma avaliação mínima e significativa, quer no que diz respeito à sua evolução ou crescimento a partir de 1975 (ano que propomos de referência por demais evidente), quer no que se refere à sua presença ou ao espaço por ela ocupado nessa área, outros dados tornam-se necessários. No primeiro caso, o número de mulheres aí engajadas, os seus diferentes graus e se possível ainda os mesmos elementos em várias fases (quinquénios, décadas no caso de falta de actualização anual dos dados) enquanto que para o segundo caso era de toda a conveniência conhecermos também os efectivos masculinos respectivos, de modo a ponderarmos as percentagens. Neste sentido, ao analisarmos então os dois eixos das coordenadas (Unidades Orgânicas e N.º e % de Docentes) permitia-nos ter elementos mais concretos e precisos.

Em resumo, os dados apresentados são meros registos ou podem servir para início de levantamento, ser um passo para posterior trabalhos ou levantamentos que possibilitem ter uma ideia do efectivo feminino que participa na formação do saber e do conhecimento na Instituição mais vocacionada para o efeito. Por outro lado, o reduzido número desse efectivo pode servir para constituir inquietação a ter presente na perspectiva do desenvolvimento futuro, embora tal participação seja a afirmação de que a mulher ocupa o seu espaço nessa Instituição de primordial importância para o País.

Cabe-nos então procurar saber qual deve ser o papel da mulher Universitária neste contexto?

2. Desafios para o futuro

As mulheres universitárias, conscientes de quanto a instrução tem primordial repercussão na libertação da mulher, têm responsabilidade acrescidas, tanto no quadro institucional de que faz parte, como no meio extra-institucional da sociedade geral em que vive, no sentido de uma participação com produção de conhecimento.

2.1. Continuidade no desempenho profissional: multiplicação e diversificação

O desenvolvimento do país exige a participação de todos, independentemente das suas opções de carácter ideológica ou partidária, religiosa, origens étnicas, regionais, de classe, grupo social ou profissional, diversidade de que a Universidade é, muito provavelmente, o maior viveiro. Essa diversidade estende-se também, muito provavelmente, à representação feminina da Instituição. Porém, é particularmente no âmbito das actividades específicas profissionais que nos cabe aqui relevar/salientar.

Sabemos já como o quadro de elementos possíveis de avaliar a situação da mulher na Universidade (e, possivelmente também, dos restantes trabalhadores: docentes ou não docentes) são muito limitados. Porém, embora se apresentem dados de dimensões/diferentes quanto ao número de mulheres na docência (até Junho 2004) e o total de docentes (até Março de 2004), convenhamos que é evidente a insignificância do número de mulheres em relação ao total de docentes, mesmo faltando dados de algumas unidades orgânicas (ver anexo). É questão, pois, de nos pronunciarmos sobre a necessidade de uma representação mais significativa da mulher. Por um lado, se a sua presença em quantidade deve ser aumentada ou multiplicada na própria Instituição, por outro lado, esse número deve igualmente implicar a diversificação da sua formação em todos os domínios do saber. As repercussões dessa diversidade na reprodução de quadros vão-se fazer sentir nas mais diversas áreas da sociedade, admitindo nós a possibilidade da sua maior incidência sobre outras mulheres onde ela pode contribuir como exemplo para impulsionar o surgimento de outras mulheres com vocações idênticas.

A sua preocupação não deve estar desligada das suas origens locais e sociais ou étnicas, podendo influenciar outras mulheres a seguir-lhe o exemplo. As zonas rurais são as mais carenciadas e mais importantes nesse sentido porque aí as mulheres, pela sua formação, podem jogar um papel importante na via da eliminação da oposição ou diferenciação cidade/campo e podem constituir elementos aceleradores do desenvolvimento integrado e sustentável do país. As mulheres universitárias, particularmente, sabem quanto a instrução influi para a autonomia da mulher e como é prioritariamente no campo da educação que o seu papel e investimento podem ganhar grande importância nessas zonas. Consciência disso tinha a OMA ao empenhar-se desde cedo na alfabetização, reconhecimento obtido pelo prémio "Nadjezda Krupskaja" pela UNESCO (sem referência à data) e lhe granjeou apoios diversificados (apoios materiais, financeiros e de formação, com a concessão de bolsas de estudo) de outras organizações¹⁷.

A diversificação da formação continua pois necessária, tanto qualitativa como quantitativa, e pelo qual devemos nos bater e acompanhar, desde à alfabetização ao ensino universitário, no campo científico e tecnológico, de modo a que a mulher possa continuar a assumir, pela formação e competência, o seu lugar na sociedade. Uma tal participação nos mais diversos domínios e/ou áreas das actividades sociais pode ser uma forma de contribuir para o não impedimento de acesso às mulheres pelo facto de serem mulheres mas sim uma forma de "bater-se" pelo reconhecimento das capacidades e competências das mulheres no acesso ao poder, em igualdade de direitos. Mas, mais do que isso, ela pôde influenciar e participar na consciencialização da mulher quanto ao seu papel complementar do sexo oposto sem dei-

¹⁷ Nicásia Matias, *op. cit.*, 1997, p. 329.

har de constituir participante activa na vida social, em igualdade de direitos e deveres como todo o cidadão, garantias plenas de uma democracia.

A sua participação passa assim também pela presença nas diferentes actividades que ajudem a defender e estar a par do que cabe a cada um dos elementos indissociáveis do género, na via de um equilíbrio e aperfeiçoamento social do Homem.

2.2 Novos projectos para novas realidades sociais

Quer-nos parecer que todo o engajamento e certa participação da mulher angolana numa luta pela igualdade de direitos têm tido muito mais relação com um modelo de sociedade herdada de um sistema colonial europeu. Levadas a integrar exigências desse sistema, inconscientemente ou não, uma boa parte das mulheres em Angola foram constituindo parte desse mundo ocidental na percepção do seu papel e da sua luta, comportando-se de idêntica maneira e, não raramente, com pouco ou sem qualquer questionamento.

Assim, por exemplo, a questão da subalternidade é relativizada por alguns autores no caso de sociedades sul-sudanesas, apontando para aspectos a que não são indiferentes as diferenças culturais (Evans-Pritchard)¹⁸, enquanto que outros autores, no caso das sociedades africanas, realçam o papel importante das mulheres, (a questão da rainha-mãe ou das mulheres co-reinantes são exemplo disso). Dificilmente se pode deixar de considerar a realidade da percepção subalterna e secundária a que tem sido votada uma boa parte das mulheres em Angola. E, como dissemos anteriormente, a luta política da mulher angolana, não deixa de estar ligada a luta mais geral das mulheres no mundo, particularmente do Ocidente, no contexto do qual algumas mulheres participaram e participam. E não sabemos até que ponto não se encontra já no século XIX, nos centros urbanos coloniais, manifestações de carácter mais ou menos de reclamação de direitos por parte de certas mulheres, quando se sabe que pelo menos nas primeiras décadas do século XX existem referências a professoras mulheres. Desta categoria profissional, onde a consciência dos problemas sociais e espírito crítico é saliente pela sua formação, não poucas foram as educadoras que, em Angola, estavam conscientes da necessidade ou da importância em educar os seus alunos pelo menos com um conhecimento do seu país, diferente daquele que aprendiam, e que viria certamente influenciar os formandos¹⁹. Em que circuns-

¹⁸ Sobre o autor, obras e ideias, ver «EVANS-PRITCHARD Edward Evan», Pierre Bonte – Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie* ..., PUF. 1992.

¹⁹ Diz-nos Ilídio do Amaral, geógrafo e estudioso conhecido no meio académico de alguns países de língua portuguesa, nascido em 1926, haver recebido da sua professora da instrução primária “seus ensinamentos de geografia e história de Angola, transmi-

tâncias leccionaram, em funções públicas ou privadas? Teriam as mulheres possibilidades de exercerem tais funções públicas? Será que não houve participação feminina na imprensa do século XIX, quando a participação masculina utilizou precisamente este meio não só para exprimir as suas ideias como também iniciar um movimento de consciencialização política e cultural “angolense”.

E, relativamente a algumas sociedades ou comunidades rurais, por altura também do século XIX, na segunda metade, existem dados apontando para a não passividade das mulheres a situações que lhe eram impostas, mas contestaram por várias formas a situação que a sociedade ou a “tradição” pretendia impor-lhes; o contexto de mudança económica, política e sócio-cultural não foi alheio a tais manifestações de outras formas de estar social ou de liberdade, pelo menos de escolha de um parceiro. São exemplos disso, alguns casos de mulheres que fogem ao casamento arranjado pelas relações políticas entre chefes ou de jovens que se vêm obrigadas a aceitarem maridos muito mais velhos²⁰. Esta situação mostra até que ponto as mulheres noutros casos, em contrapartida, são denunciadas por jovens situações de opção, por parte de mulheres jovens, por chefes ou homens mais velhos devido à sua posição social ou de comodidades económicas mais vantajosas²¹. Na própria literatura, pode-se perceber através dos personagens situações mostrando como a mulher não é passiva a situação social que lhe imposta, preferindo por vezes correr riscos que possam levar à morte, como no caso do romance *Nhári*, de Castro Soromenho (19??). Quantas situações, outras, devem ter existido sem que se conheçam as formas de contestação à ordem vigente em seu prejuízo, seu evoluir e resultados. Perguntámo-nos mesmo, se tal situação não estará ligada ao cristianismo (cujas origens se encontram no judaísmo) e sua expansão entre nós. Diz Élisabeth Copet-Rougier (*Enc.*, 1993:347) que a relação da mulher é sempre avaliada em todas as sociedades por oposição ao homem; porém, na perspectiva antropológica, essa relação é integrada e interpretada na compreensão global da sociedade e os papéis e estatutos de cada um são interpretados e integrados nas representações inscritas “na concepção do mundo, da pessoa e da procriação” próprias a cada cultura²². “Considerar a reprodução humana como puramente biológica tem por efeito assimilar as mulheres à sua função natural de reprodutoras negligenciando daí o facto de que esta reprodução é o resultado de um trabalho

tidos, simultaneamente, com os dos compêndios oficiais que privilegiavam as matérias sobre o clima, os rios, as serras, a vegetação ... os reis e as dinastias, os grandes e heróicos feitos, etc. do longínquo Portugal”, na sua publicação *Em torno dos nacionalismos africanos* (2000, p. 16).

²⁰ Ver A. Ferreira, *La Kisama*..., vol. II, 2000.

²¹ *Idem*.

²² Élisabeth Copet-Rougier, *op. cit.*, 1993, p. 347

social e que as relações entre os homens e as mulheres são elas próprias um produto social”²³, releva ainda a mesma autora.

Porém, a questão da subalternidade tem-se colocado fundamentalmente em relação ao poder político já porque é este que acaba em última instância por influenciar na evolução das sociedades em geral. Assim, a direcção, governo e gestão das necessidades e interesses da sociedade dependem do poder político e este é fundamentalmente masculino. À mulher cabe-lhe o determinado ou deixado pelo homem, por conseguinte, um papel de grande subalternidade.

Se é um facto que se conhece em outros países e em outros continentes casos de mulheres que assumiram ou detiveram o poder, em Angola a existência dessa situação vigorou, em não poucos casos desde o século XVII. A célebre rainha Njinga, dos reinos do Ndongo e da Matamba, é uma delas. Porém, pode-se questionar o seu poder, procurando saber se seria uma situação excepcional o caso do poder nas mãos de uma mulher ou se seria normal tal possibilidade, de acordo com as normas de sucessão (sem deixar de ter em conta as relações de parentesco); facto é que não foi apenas ela, porquanto sucedeu-lhe no poder uma irmã, D. Verónica, podendo-se perguntar se teria sido na continuidade ainda de uma situação ou período de excepção. Conhece-se também a rainha Lueji, da Lunda, e, para épocas posteriores, do pouco que se sabe, pode-se referir a existência no município de Cambambe de uma mulher chefe ou soba de Dumbo, “segunda autoridade indígena em poder neste concelho” no dizer do chefe do município²⁴; a esta chefe, o governador pedia para lhe transmitirem que pelo facto de ser mulher não significava que ela não fosse castigada (o que convém saber se na verdade a concepção do respeito pelas mulheres ou a do slogan de que “nas mulheres não se toca”, provavelmente utilizado na época na Europa, se era conhecido de idêntica forma nas sociedades rurais autónomas, em Angola); uma outra autoridade feminina é ainda a rainha Nhakatolo, entre os Luchazes.

Pode-se pois imaginar quanto estudo está por fazer, já que muito pouco ou nada se conhece sobre a posição política da mulher em Angola, ao longo dos tempos e nos lugares ou regiões onde evoluíram as diversas sociedades do país. Ora o estudo e o conhecimento desses movimentos parecem-nos importantes tanto para estudos comparativos em geral como específicos à Angola, no seu processo, nas diferenças e semelhanças. Além disso, imagine-se o quanto há por fazer ou investigar se tivermos em conta a necessidade de entendermos, confrontando ou harmonizando, a mulher nos seus próprios interesses e da sociedade onde ela se insere, na perspectiva de um equilíbrio ou harmonia na via do desenvolvimento.

²³ *Idem*, p. 348. Tradução feita por nós, A.F.F.

²⁴ Pedreireira, J. F., “Annaes do município de Cambambe”, ..., *BOGGPA*, n.º 748, 1860, p. 6.

Em jeito de *conclusão*, podemos perceber que foi a preocupação de incentivar a um melhor conhecimento do comportamento da mulher, papel, função e, por conseguinte, compreender a sua luta nas sociedades africanas de Angola, que nos levou a mostrar quanto são necessários os estudos sobre as mulheres e as sociedades ou comunidades onde se inserem. Deste modo, pensamos poder ser possível saber em que medida a condição da mulher angolana (africana) teve causas e percursos idênticos a outros, em diversas partes do continente e do mundo; se outras vezes foram naturalmente diferentes, para voltarem novamente a assemelhar-se e de novo diferenciarem-se, afirmando-se autonomamente, para voltar então a afirmar-se no futuro de idêntica “forma” ou conjuntamente com outras mulheres num mundo realmente global.

Mas, por outro lado, também é pretendendo um maior engajamento da mulher na formação nos diferentes domínios do saber e do conhecimento, porque e para que daí possa advir uma consciência cada vez mais clara de uma real parceira entre sexos ou uma relação de inter-complementaridade do género humano que caminha cada vez mais para essa situação de complementaridade. E, por fim, é para quase apelar às mulheres em cargos de direcção, especialmente para que procurem estar atentas às situações e decisões que possam de algum modo vir em benefício dos progressos já conquistados pelas mulheres na sua luta pelo equilíbrio social do género. Não nos podemos esquecer que continua sendo uma realidade o reduzido número de participação das mulheres nos poderes políticos de decisão no país e que, a participação lúcida e atenta das mulheres em lugares de decisão, pode vir a influenciar grandemente nesse domínio básico para o desenvolvimento da sociedade. As mulheres em posse de um relativo saber e conhecimento sabem quanto o baixo nível de instrução é um “handicap” às mudanças, no sentido da modernização do país, significando esta modernização melhores condições de vida e de bem-estar no processo de evolução sócio-económica e técnica para a “modernidade” própria.

[Assim, pois, para a modernização, a instrução da mulher em todas as áreas ou domínios do conhecimento e em todas as regiões do país, particularmente nas áreas rurais, pode proporcionar um salto para a modernidade para a qual se exige, em nossa opinião, a formação de um saber e de uma produção de conhecimento que se realiza ao nível da investigação, aplicada e pura, se esta se pode considerar.] Deste modo, pensamos que a contribuição da mulher na formação do saber irá sendo cada vez mais evidente e claramente percebida quando a sua presença for significativa, quer pela sua quantidade como pela qualidade do seu trabalho, desde as instâncias do ensino primário às do ensino universitário, bem como nos domínios científico e tecnológico, jogando um papel preponderante na formação e na constituição de um saber e conhecimento novos e mais consentâneos com um mundo na via da “modernidade”. Daí, em nosso entender a necessidade de

conhecemos o nosso passado para construirmos com criatividade um “novo”/outro mundo. É pois na expectativa de se procurar obter algum conhecimento da realidade, da luta local da mulher, dos seus interesses e da necessidade de aquisição de uma consciência de complementaridade enquanto parceira do outro, o masculino, na procriação e no equilíbrio genético individual e social, na construção de uma sociedade equilibrada e igualitária/democrática, numa utopia sempre presente de uma caminhada, ainda que longa, para um mundo melhor.

ANEXO – “CONTRIBUIÇÃO DA MULHER NA FORMAÇÃO DO SABER ...”

UNIVERSIDADE AGOSTINHO NETO

N.º DE DOCENTES DO SEXO FEMININO ATÉ JUNHO 2004

Unidades Orgânicas	Doutores	Mestres/ Especia- listas ²⁵	Licen- ciadas	TOTAL	Total Género ²⁶	Perc. (%)
Faculdade Medicina	2	29 (Esp.)	16	47		
F.L.C.Sociais	0	4	3	7		
F.Engenharia	4	1	6	11		
F. Economia	1	1	3	5		
F. C.Agrárias	1	1	3	5		
F. Ciências	5	8	11	24		
ISCED-Huambo	1	1	11	13		
ISCED-Lubango??						
ISCED-Cabinda??						
ISCED-Benguela??						
ISCED-Luanda	3	7	13	23		
Pólo Univ. Kwanza-Sul	1	0	1	2		
Núcleo Economia-Huambo	0	0	2	2		
Núcleo Economia-Cabinda	0	0	3	3		
Inst.Superior Enfermagem	0	0	6	6		
TOTAL	18	52	75	148		

Fontes: Dados fornecidos pela Direcção dos Recursos Humanos – Reitoria da UAN

²⁵ “Especialistas”, designação encontrada só para o Curso de Medicina.

²⁶ Os dados existentes no *Resumo das principais actividades desenvolvidas, Janeiro de 2002 – Março de 2004*, da Direcção dos Serviços de Documentação e Informação Científica/UAN, indicam números globais por categorias, 2003/2004: docentes (1074), monitores (30) [e trabalhadores não-docentes (1345)], p. 14.

Breve bibliografia e fontes

- AMARAL, Ilídio do, *Em Torno dos Nacionalismos Africanos*, Granito Editores e Livreiros, Lda., em colaboração com Centro de Estudos Africanos – Universidade do Porto, 2000.
- BONTE, Pierre – IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1992, 2.ª éd. (1991).
- CONGRESSO (II) sobre a Luta de Libertação Nacional/Guerra Colonial 27 anos depois *A reflexão possível*, Maputo, Instituto Superior Politécnico e Universitário, 2004.
- COPET-ROUGIER, Elisabeth, “Femme. Perspectives anthropologiques”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1993.
- ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, Luanda, Edição da Sociedade Cultural de Angola, 1974.
- FERREIRA, Aurora, *La Kisama (en Angola) du XVIe au début du XXe siècle: autonomie, occupation et résistance* (thèse de doctorat en histoire), Paris, EHESS, 2000.
- FRAISE, Geneviève, «Femme. Subjectivité et identité de la femme?», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1993.
- MATEUS, Dalila Cabrita, *A luta pela independência. A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*, Mem Martins – Portugal, Editorial Inquérito, 1999.
- MATHIEU, Nicole-Claude, «Feministes (Études) et anthropologie», Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1992, 2.ª éd. (1991), pp. 275-278.
- MATIAS, Nicásia, “Projecto «História da OMA e da participação da mulher angolana na luta de libertação nacional»: considerações acerca da experiência”, *Territórios da língua portuguesa Culturas, sociedades, políticas*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 1997, pp. 321-334.
- PEDRENEIRA, J. F., “Annaes do Município de Cambambe” (1859), *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Angola – BOGGPA*, Luanda, Imprensa Nacional, n.º 748, 1860.
- PÉLISSIER, René, *La colonie du minotaure. Nationalismes et révoltes en Angola (1926-1961)*, Orgeval, Ed. do Autor, 1978.
- RODRIGUES, Deolinda, *Diário de um exílio sem regresso*, Luanda, Editorial Nzila, 2003.
- SOROMENHO, Castro, *Nhari: drama da gente negra*, Luanda, Livraria Civilização, 1938.
- RESUMO das principais actividades desenvolvidas, Janeiro de 2002 – Março de 2004, Direcção dos Serviços de Documentação e Informação Científica – Universidade Agostinho Neto, Luanda, 2004.
- VÁRIOS, “Femme”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1993.

A DIMENSÃO INTELECTUAL DE DEOLINDA RODRIGUES

José Gama

Club-K, Clube dos Angolanos no Exterior
Pretória, África do Sul

Para se perceber a visão e dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues, uma das mais conceituadas heroínas angolanas, usaremos o método do académico norte-americano, Cornel West, que numa das suas passagens pela África do Sul chegou a comparar Mandela a Sócrates. Tentaremos partir pela mesma via, mas antes passemos por Nkwame Nkrumah, Stive Biko, Madre Teresa e quem sabe até a figuras que viveram antes de Cristo.

Nascida a 10 de Fevereiro de 1939, na região de Catete, zona situada no norte de Angola, Deolinda era uma jovem que, desde muito cedo, se inquietou com a então situação imposta pelas autoridades portuguesas, em seu país, para Deolinda “ou restauramos a dignidade humana em Angola, ou desapareceremos todos porque ninguém pode viver indiferente às condições tão desumanas que nos desafiam em Angola”.¹

Tal como Nkwame Nkrumah, Deolinda priorizou inicialmente a revolução, tendo interditado a sua formação superior. Em carta enviada a uma amiga, a jovem afirma que o momento actual não é de estudos, mas sim de luta.

Quando regressou a África, vinda dos Estados Unidos da América, após uma passagem pelo Brasil, países onde passou para concluir os seus estudos com o suporte de uma bolsa de estudo da missão evangélica, Deolinda motivava-se que “Esta é a hora de sacrifícios pessoais e colectivos; é a hora de altruísmo para os que estão dentro e fora de Angola, dentro e fora de África e a hora de viver o amor que todos nós sentimos pela nossa Pátria.”²

¹ DURANT, Will, *História da Filosofia – A Vida e as Ideias dos Grandes Filósofos*, São Paulo, Editora Nacional, 1.ª edição, 1926, p. 20.

² Idem, p. 11.

As suas palavras evidenciam que ostentava um sentido patriótico, mas, sobretudo, pan-africanista. Achava um absurdo o papel que as africanas oprimidas representavam, em suas próprias terras. "Organizadoras, tradutoras, etc. Têm que vir da Europa e América e as africanas, donas da terra são como se fossem as visitas. Que absurdo!"³

Pelo que escrevera em seu diário, as distinções raciais não eram para si relevantes, segundo a mesma: "nunca ligo às cores" acrescentando que "se me perguntarem a cor do Viriato, eu já nem sei". Entretanto, notamos que no seu ver não havia mal nenhum os mulatos tomarem relevantes posições a nível da hierarquia dos movimentos ou mesmo dos países. Mas advertia: "Os Africanos nunca consideram os mulatos como representantes do povo angolano por causa do seu passado privilegiado".⁴

As suas posições eram, sobretudo, imparciais, e com uma visão democrática; para Deolinda Rodrigues a independência de Angola passava pelos esforços e respeito de todos aqueles que desejavam associar-se à causa do país, sustentava que "um bom exercício de democracia é aceitar e respeitar o que convém à maioria".⁵

Revoltava-se com a discriminação do género: "Disseram-me que já não vou para Ghana porque sou mulher e o Barden não respeita senhoras. Esta discriminação só por causa do meu sexo revolta-me".⁶

Como muitas mulheres, Deolinda era bastante sensível, alegrava-se com o sucesso das suas irmãs de luta: "Na reunião da OMA para preparação do 4 de Fevereiro, descontrolei-me e chorei. A Dona Joaquina despenhou tudo o que tinha reservado: porque as senhoras da OMA que sabem ler, trabalham no Bureau, escrevem à máquina, desfazem as que não sabem e por aí fora".⁷

Particularidades de Madre Teresa atribuídas a Deolinda

A vocação religiosa destas duas mulheres atribui-lhes diversas particularidades. Ambas nasceram em famílias de intensa religiosidade.

Pelo que fora demonstrado por Deolinda, não excluíamos a hipótese de que ela seguiria as mesmas pegadas de Madre Teresa, caso vivesse mais tempo: "Que os restantes anos da minha vida sejam postos ao serviço dos meus compatriotas".⁸

³ Idem, p. 4.

⁴ Idem, p. 63.

⁵ Idem, p. 52.

⁶ Idem, p. 50.

⁷ Idem, p. 72.

⁸ Idem, p. 45.

Deolinda dedicou-se aos refugiados, através de uma organização para ajuda médico-social, que dava pelo nome "Corpo Voluntário Angolano de Assistência aos Refugiados (CVAAR)". Algo que não difere das assistências aos pobres e aos moribundos a que Madre Teresa se dedicava.

Possuía uma outra particularidade a Madre Teresa. Era contra a prostituição, mas não condenava as prostitutas, para salvá-las, Deolinda acreditava que uma campanha de alfabetização para adultos mudaria isto por completo.

Causa de Biko na visão de Deolinda Rodrigues

Pode-se compará-la ao conhecido activista do movimento antiapartheid na África do Sul, durante a década de 1960? Até certo ponto, podemos. Aqueles que mergulham de corpo e alma a uma causa estão prontos a dar a sua própria vida por ela.

"Como é que vamos responder um dia aos nossos filhos quando nos perguntarem porque deixamos durante cinco séculos o nosso país permanecer sob o jugo assassino de Portugal e qual foi a nossa participação para mudar tais condições?"⁹, questionava a combatente angolana.

Em seu diário, deixou claro que nada a pode impedir de ajudar o seu povo como médica, a não ser a morte. Tanto Deolinda como Biko apresentam evidências irrefutáveis que nada mais era tão importante que ver o seu povo livre. Estas posições fizeram deles, dinâmicos activistas.

Para livrar o seu povo da opressão colonial, entregou-se à guerrilha, submetendo-se à fome nas matas, precisamente quando tentava passar a localidade de Kamuna, algures entre a fronteira do antigo Zaire e Angola.

Quando Deolinda diz em seu diário que não liga às cores, dá-nos uma importante indicação de que poderia solidarizar-se com a causa defendida pelos conterrâneos de Steve Biko. Isto sustenta que mais do que uma angolana, ela era uma pan-africana, que se batia pela igualdade dos povos, sem nenhum tipo de discriminação.

Deolinda vs Sócrates

Usemos o processo dialéctico a que Sócrates chamou indução, que consiste em comparar vários indivíduos da mesma espécie, eliminar-lhes as diferenças individuais, as qualidades mutáveis e reter-lhes o elemento comum, estável.

Entretanto, para comparar Deolinda a Sócrates, usaremos o método do filósofo, mas partindo pelo oposto do processo de indução.

⁹ Idem, p. 20.

Sócrates possuía um forte poder de persuasão que influenciou muitos intelectuais. Sobre a intelectualidade humana, Deolinda questiona em seu diário: "Quem é mais fácil de influenciar? O intelectual que lê muito ou o analfabeto que não lê as teorias para influenciar o preto?"¹⁰

Sócrates julgava que devia servir a sua pátria conforme suas atitudes, formando sábios, honestos, temperados diversamente dos sofistas, que agiam para o próprio proveito e acabavam por formar grandes egoístas, capazes unicamente de se acometerem uns contra os outros e escravizar o próximo.

A visão de Deolinda distancia-se totalmente da de Sócrates. Deolinda julgava servir Angola, com a contribuição de todos, dizendo: "Que os restantes anos da minha vida sejam postos ao serviço dos meus compatriotas"¹¹.

Na política, Sócrates foi valoroso soldado e rígido magistrado. Mas em geral, conservou-se afastado da vida pública e da política contemporânea, que contrastavam com o seu temperamento crítico e com o seu recto juízo. Deolinda era afável, compreensiva, estabelecia facilmente relações amistosas.

No que se refere às crenças, Sócrates defendia que a alma sobrevive a morte, ou seja, no que hoje chamamos de reencarnação, uma crença que contradiz o cristianismo que Deolinda pregava.

Com alguma diferença, podemos dizer que tanto Sócrates como Deolinda foram grandes pensadores, grandes ideólogos, que viveram em diferentes épocas.

Os anos, as épocas, carregaram consigo o nome de Sócrates, ele será eternamente lembrado pela humanidade. Serve de referência para os gregos.

Deolinda será para sempre lembrada pelos angolanos, para sempre será a inspiração da mulher angolana. As suas ideias, aqui ilustradas, evidenciam que ela se identificava com todas as causas e lutas ocorridas em África. Portanto, Deolinda enquadra-se indiscutivelmente no movimento pan-africanista.

Bibliografia:

- DEOLINDA RODRIGUES, *Diário de um Exílio sem Regresso*, Luanda; Editorial Nzila, 2003 (versão Word)
- DEOLINDA RODRIGUES, *Cartas de Langidila e outros documentos*, Luanda; Editorial Nzila, 2004
- DURANT, Will, *História da Filosofia. A Vida e as Ideias dos Grandes Filósofos*, São Paulo, Editora Nacional, 1.ª edição, 1926.

¹⁰ Idem, p. 49.

¹¹ Idem, p. 45.

EDUCAÇÃO E GÊNERO: ASSIMETRIAS E DISCRIMINAÇÃO NA ESCOLARIZAÇÃO FEMININA EM BISSAU

Manuela Borges

Instituto de Investigação Científica Tropical, Portugal

Introdução

A partir do caso guineense, procura-se identificar os constrangimentos que determinam as assimetrias dos percursos escolares segundo os géneros que discriminam as raparigas e mulheres no acesso às oportunidades educativas e, em consequência, condicionam as modalidades da sua participação no desenvolvimento social e económico das suas comunidades.

Apesar das políticas educativas africanas programaticamente procurarem erradicar as assimetrias entre os sexos, na prática, o acesso à oferta de serviços educativos das meninas e mulheres é relativamente muito limitado, quer em termos absolutos, como em comparação com o dos rapazes e homens. De facto a procura, persistência e sucesso escolar dependem da interacção de muitos factores: económicos, sócio-culturais, institucionais, infraestruturais, assim como dos recursos humanos e dos conteúdos programáticos, e afectam de forma diversa os géneros.

Para explicar que mais rapazes que raparigas participem no sistema escolar, têm-se avançado vários factores, à cabeça dos quais os identificados como «constrangimentos culturais», isto é, a «tradição africana» que, segundo esta argumentação, valoriza relativamente mais os homens que as mulheres, restringidas à vida doméstica e privada. Neste artigo defende-se, pelo contrário, que esta marginalização não é produto de uma qualquer vaga e imprecisa «tradição africana», mas que resulta de factores histórico-culturais, tais como a interacção entre as práticas patriarcais europeias e as africanas, que se reforçaram mutuamente, tendo resultado no enfraquecimento do estatuto e autonomia social feminina, durante a «situação colonial» para utilizar a terminologia de Balandier.

Guiné-Bissau

Na África Ocidental, subsariana e tropical, limitada a Oeste pelo Oceano Atlântico, a norte pelo Senegal, a sul e este pela Guiné Conakry, situa-se imperceptível no mapa de África, a um olhar mais superficial, a República da Guiné-Bissau¹. Com 36 125 km quadrados dos quais 900 imersos na maré alta, é desde a sua independência de Portugal em 10 de Setembro 1974, um dos países mais pequenos de África, (a sua superfície é um pouco menor que a da Suíça e um pouco maior que a do Taiwan), com uma densidade populacional de 29 habitantes por km quadrado (United Nations, 1996:126), e uma taxa de crescimento populacional de 2.1% ao ano².

O censo de 1 de Dezembro de 1991 recenseou um total de 983 367 residentes na Guiné-Bissau, dos quais 476 210 homens e 507 157 mulheres. A estrutura etária da país é característica das populações dos países mais pobres, simultaneamente com altas taxas de natalidade e mortalidade que, na Guiné-Bissau, são de respectivamente de 45.4 por mil habitantes e 24.0 por mil habitantes e a esperança média de vida, não ultrapassa os 47 anos (Acioly, 1993: 24), ou os 41.92 anos para os homens e 45.12 anos para as mulheres (United Nations, 1996: 512).

A Guiné-Bissau constitui uma república independente desde 24 de Setembro 1974, após 18 anos (1956 a 1974) de luta contra a dominação colonial, dos quais 11 foram de luta armada contra o exército português (1963 a 1974).

Género

As mulheres têm vindo a ser objecto de estudos antropológicos a partir do século XIX, reflectindo as preocupações sociais coevas acerca da condição feminina. Podem-se distinguir, a partir dos objectivos subjacentes a tais trabalhos, três orientações nestes estudos: uma que procura conhecer a condição feminina tendo como objectivo principal justificar a reivindicação de igualdade de direitos e oportunidades para a mulher (emancipação feminina); outra, representada pelos estudos sobre a sexualidade, e uma última que surge nos estudos sobre os «géneros», entendidos, diferentemente dos «sexos», como uma construção social³. Com a introdução da noção de género, pretende-se sublinhar a natureza fundamentalmente construída, das diferenças baseadas no sexo biológico⁴.

¹ Além da área continental integram ainda o país, algumas dezenas de ilhas do arquipélago dos Bijagós.

² United Nations, 1996: 126.

³ Caplan, 1987: 1; Robertson & Berger, 1986: 3; Scott, 1988: 2.

⁴ Alguns autores distinguem entre os «gender ascriptive roles» e os «gender-bearing

A elaboração do conceito de género, distinguindo as construções culturais, sociais e históricas sobre os papéis, comportamentos, atributos e ideologias, masculinas e femininas, torna inteligível a variabilidade cultural das identidades de género, em que a um mesmo género pode ser associado mais que um sexo, como por exemplo, as «mulheres-marido» e «homens-filhas» descritos entre os Igbo do sudeste da Nigéria, por Ifi Amadiume (Amadiume, 1987).

Em conclusão, a assimetria sexual não é uma condição necessária, mas uma construção cultural e como tal variável e sujeita à mudança. As identidades sexuais e as relações entre homens e mulheres são elaboradas diversamente pelas sociedades e, mesmo se o discurso geral dos actores sociais frequentemente está desactualizado em relação às realidades em mutação (Balandier, 1985) não deixa, por esse facto, de funcionar como um quadro de referência nas situações quotidianas, constituindo uma ideologia latente veiculada pela enculturação, isto é, um *habitus*⁵ na terminologia de Bourdieu que, em todas as situações, inclusive as de mudança, conforma as mentalidades, identidades e práticas (Godelier, 1984). Decorre desta perspectiva que as representações de género têm uma influência pervasiva, informando as instituições sociais como a economia, a família, a política e a educação.

Educação

A noção de educação pode ser utilizada para referir o processo de socialização e enculturação em geral, mas também como sinónimo do processo específico da educação formal, isto é, da escolarização. A imprecisão da noção de educação impõe enfatizar que, ao contrário da educação informal dos processos de socialização e enculturação, que decorrem espontaneamente nas interações sociais e nas situações de aprendizagem geradas pela vida quotidiana das actividades económicas e sociais, a educação formal, do sistema escolar, veicula valores e conhecimentos não possuídos pela comunidade como um todo. Consequentemente pode ser um instrumento para divulgar novas ideias e valores tal como para ensinar novas capacidades às gerações mais novas, promovendo a mudança e equidade social, tanto como pode também promover a exclusão de classes ou categorias sociais minoritárias, do acesso à formação ocupacional ou intelectual, e assim legitimar ide-

roles», em que os primeiros são necessariamente realizados por um género particular e os segundos embora geralmente sejam realizados por um dos géneros, não o são necessariamente (Whitehead, 1979: 10-13).

⁵ O conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu relaciona-se com o processo de socialização e define-se por constituir [...] *systèmes de disposition durables et transposables... principes générateurs et organisateurs de pratiques et de representations* [...] (Bourdieu, 1980, pp. 88-89).

logicamente as estruturas de dominância com base no género, idade, etnia ou classe social e reforçar a marginalização destes grupos na sociedade global.

Colonização

O impacto da colonização tomou diferentes formas e afectou as vidas das mulheres e homens diversamente em resultado da dinâmica (de tensão, acomodação e inovação) entre o capitalismo colonial, o modo de produção familiar, as atitudes e práticas patriarcais⁶ europeias e africanas, assim como reflectiu igualmente a resistência activa das mulheres ao controlo masculino sobre os recursos sociais e sobre as próprias mulheres.

Nas últimas décadas antes da independência o sistema educativo na Guiné-Bissau exprimia uma orientação ostensivamente segregacionista, onde um sistema, que reproduzia o do ensino oficial português e se destinava a uma elite sócio-económica recrutada entre o aparelho de colonização política e económica, coexistia com um outro destinado aos grupos da população local. Para estes grupos o acesso ao ensino era restrito e de carácter eminentemente prático, visando formar uma mão-de-obra minimamente qualificada, ao serviço do tipo de exploração económica com base na agricultura familiar e no monopólio de companhias comerciais sob a tutela vigilante do governo colonial português.

O Estado Novo, instituiu um sistema de educativo segregacionista onde se desenvolviam separadamente um sistema educativo réplica do que existia na metrópole, tutelado pelo governo colonial e restrito a um número relativamente pequeno da população, a «população civilizada», e um sistema mais restrito de educação básica, destinado à população «indígena», cujo conteúdo se limitava a ensinar «...a falar, ler, escrever e calcular em português e inculcar (...) hábitos e aptidões de trabalho conducentes ao abandono da ociosidade e preparação de futuros trabalhadores rurais e artífices.» (Artigo 7.º do Regulamento do Ensino Rudimentar e do Magistério Rudimentar)⁷, em grande medida administrado pela Igreja Católica.

Este sistema duplo de educação, gerido pela igreja católica e administração colonial, introduziu, em ambos os seus subsistemas, um modelo de educação ocidental, cujo conteúdo acentava na língua e cultura portuguesa e na religião cristã, nos seus próprios valores e representações sociais, entre as

⁶ O sistema patriarcal é, neste trabalho, definido como a organização social que institucionaliza a subordinação das mulheres e a limitação da sua capacidade de acção (Rojik, 1993: 51; Gordon, 1996: 17). Neste sentido constitui uma das modalidades que o sistema de género pode tomar (Stamp, 1986: 31), e baseia-se na introdução de dimensões de assimetria na diferenciação entre homens e mulheres, que atravessam todas as instâncias sociais e são operacionalizadas a nível do simbólico.

⁷ Rosa, 1951:842.

quais as relativas aos papéis de género. Desta forma, os homens foram identificados como o grupo alvo das acções desenvolvimentistas, nomeadamente no sector educativo, e foram os primeiros beneficiários da escolaridade formal. Enquanto os homens aprendiam a ler, escrever e aritmética, as mulheres eram ensinadas a tornarem-se boas donas de casa segundo o modelo português.

Com a finalidade de conformar as culturas locais aos ditames da sociedade ocidental/portuguesa, que o colonialismo concebia como superior, instaurou-se um ensino específico para as raparigas nativas, onde se procurava inculcar a ideologia da mulher passiva, esposa e mãe, dependente economicamente do pai ou marido. Deste modo, o ensino feminino para as raparigas nativas, segundo a letra do «Programa das Escolas de Professores de Postos Escolares» de 1964⁸, restringia-se à «formação feminina», onde se pretendia ensinar todas as matérias necessárias para a «missão da boa dona de casa», que incluía economia doméstica, culinária, costura, adorno do lar e arte doméstica, e educação familiar, destinadas a tornar as jovens nativas boas donas de casa (segundo o modelo do colonialista), e prepará-las para «o importante papel que lhe cabe na sociedade de sua ambiência». Este importante papel, era pois o de esposa e mãe de família, tendo como modelo a concepção europeia da divisão sexual do trabalho, em que o homem ocupa a esfera pública e produtiva, enquanto a mulher faz o trabalho doméstico e reprodutivo, na esfera privada. No entanto, esta concepção da divisão sexual do trabalho e dos papéis de mulher, esposa e mãe, veiculada pelos agentes coloniais, desconheceu a preexistência de um modelo de relações de género em que as mulheres desenvolviam importantes papéis produtivos e reprodutivos, simultaneamente nas esferas pública e privada. Reflectindo as atitudes etnocéntricas das autoridades coloniais, em que as diferenças encontradas relativamente ao paradigma europeu, eram interpretadas como sinal de inferioridade, a importância do papel produtivo feminino foi considerada como a evidência da opressão das mulheres e da exploração masculina do seu trabalho. É neste quadro que a administração colonial procurará compelir os homens a entrarem no mercado de trabalho, nomeadamente através de lançamento de taxas exclusivamente sobre estes (Gordon 1996:65), e as mulheres a limitarem as suas actividades à esfera doméstica e aos papéis de irmã, esposa e mãe, subordinadas ao chefe de família masculino. A autoridade familiar, como atributo masculino era, no quadro das concepções perfiadas pelas autoridades coloniais, evidente e inquestionável, e informou práticas discriminatórias das mulheres. Por exemplo, a forma de aplicação do «imposto de palhota», capitado por «chefe de família», conferindo estatuto de adulto e chefe de família exclusivamente aos homens constituiu um fac-

⁸ «Programa das Escolas de Professores de Postos Escolares, *Ultramar*, 1964 (18): 225-226.

tor não negligenciável na deterioração do estatuto das mulheres durante o colonialismo. Simultaneamente, as transformações induzidas na posse e práticas agrícolas e a introdução da noção colonialista de «posse da terra»⁹, desprezaram os direitos da mulher (que embora não tendo estatuto de proprietárias¹⁰ tinham assegurado o acesso indirecto à terra), desarticulando as práticas tradicionais de acesso a este recurso essencial numa sociedade essencialmente agrícola, e que, na Guiné-Bissau, asseguravam a posse, por herança ou desbaste, ou o direito de usufruto da terra, às mulheres (Davison, 1988:15; Funk, 1988: 39 e segs).

De facto, a concepção colonial da família africana enquanto espaço de partilha, altruísmo, reciprocidade e redistribuição, pressupondo que os seus membros beneficiam igualmente dos recursos e rendimentos, ignorando as hierarquias de género e idade que afectam os direitos à terra, ao trabalho agrícola e doméstico, à posse dos cereais e as obrigações em providenciar alimentação e rendimentos, e assumindo que o chefe é por definição um homem, informaram as políticas intervencionistas coloniais, que elegeram como alvo a família (onde se subsumia a mulher), através do seu chefe masculino e, deste modo, constituíram um outro factor importante da deterioração do estatuto e condições de vida das mulheres na Guiné-Bissau. No entanto, a influência das concepções europeias, não obstante a ideologia da mulher dona de casa ter influenciado as relações de género, particularmente entre as populações urbanas mais ocidentalizadas, onde funcionou como signo de prestígio, mimando o modelo da elite colonial, ficou comprometida, em África, pelo «habitus» feminino de responsabilidade económica e produtiva. Isto é, as mulheres detêm importantes papéis e funções sociais simultaneamente na esfera privada e pública, assegurando os papéis reprodutivos e produtivos, com uma relativa autonomia no seio da família, segundo o modelo de finanças separadas entre os cônjuges, seguida na Guiné-Bissau de forma geral.

Com base em pressupostos etnocêntricos, procurando modelar as relações de género segundo a dicotomia entre esferas privada e pública, reprodutiva e produtiva, em que às mulheres cabiam os primeiros pares de oposição, que neste sistema conceptual binário hierárquico, são colocadas na posição inferior da oposição, a «situação colonial», foi um importante factor da deterioração da autonomia e papéis públicos das mulheres na sociedade,

⁹ A Carta de Lei de Maio de 1901 que legislava as concessões de terrenos nas províncias ultramarinas, reconhecia aos africanos o direito de conservar e transmitir por herança os terrenos ocupados para habitação ou trabalho, mas não de os vender e determinava o domínio do estado sobre todos os terrenos que não pertencessem a propriedade privada (Andrade, 1968: 31-34).

¹⁰ A terra é gerida e distribuída em todos os grupos étnicos pelos homens no seio da comunidade e da família (Governo da Guiné-Bissau / UNICEF 1988).

nomeadamente através da marginalização das raparigas no quadro do sistema educativo oficial.

Em suma, o sistema de ensino oficial colonial, transpondo para a Guiné-Bissau aquele que o Estado Novo administrava na metrópole, baseava-se num recrutamento elitista, entre os filhos dos altos funcionários da administração colonial e de comerciantes e ponteiros (agricultores comerciais)¹¹, e a significativa maioria das populações, viram-se excluídas do ensino académico e, nomeadamente para as raparigas, a educação restringia-se a ensinamentos rudimentares no sentido de propagar as técnicas ocidentais e os seus valores, nomeadamente o seu sistema de relações de género que pressupunha a mulher inactiva, privatizada na esfera doméstica e restrita aos seus papéis reprodutivos. Ora, como vimos, este estereótipo da mulher ocidental não se adequava à realidade do importante papel autónomo e económico das mulheres na Guiné-Bissau, e contribui mesmo para o seu enfraquecimento.

Luta de Libertação e Independência

Durante o desenvolvimento da luta armada, algumas das mulheres que participaram na luta anticolonial detiveram posições de responsabilidade e ficaram famosas. Titina Silá faz parte do imaginário popular expresso nos padrões decorativos da famosa tecelagem artesanal guineense, representando o ideal da mulher emancipada¹². Ernestina Silá que entrará na mitologia guineense sob o nome de Titina Silá, é homenageada igualmente pelo Estado Guineense, que a considera uma heroína da luta nacionalista e uma mártir da guerra colonial, durante a qual morreu, no campo de batalha, lutando contra o exército português.

Embora menos reconhecidas, inúmeras mulheres participaram na luta nacionalista nos diferentes sectores e cargos no aparelho do PAIGC¹³. No mesmo sentido de incentivar a participação pública das mulheres, a nível da administração, nas zonas libertadas, foram criados nas aldeias os «comités de tabanca» onde obrigatoriamente tinham acento uma ou duas mulheres (consoante o número de membros), incentivando a participação política das mulheres (Andréini & Lambert, 1978: 38-40; Urdang, 1979).

¹¹ Monteiro, 1993:176.

¹² Este motivo decorativo, segundo Isabel Mesquitela (1996: 69) recolheu, junto de velhos tecelões, ilustra uma lenda segundo a qual a serpente se disfarça de menina para enganar os homens e chama-se *bajuda iran cego*. Mas, nós próprios, adquirimos em Bissau, um pano de seis bandas com idêntico padrão e os dizeres *Mana ca bu cai* que, segundo o tecelão, era denominado «Pano Titina». Com este nome foi exibido na exposição «Panos de Cabo-Verde e Guiné-Bissau» (Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 1996) e posteriormente, incorporado no acervo do Museu.

¹³ Partido da Independência da Guiné e Cabo-Verde.

O envolvimento das mulheres na luta nacionalista foi, não obstante, circunscrito pelas relações de género prevaletentes, e as mulheres foram preferencialmente formadas e responsáveis por áreas convencionalmente «femininas», afectas aos assuntos sociais e serviços de apoio logístico¹⁴.

É um facto que, em África, os autores tendem a concordar que, apesar do envolvimento das mulheres nas lutas de libertação nacional, a situação de marginalização continuou após as independências (O'Barr & Firmin-Sellers, 1995:189-212). Não obstante, os ideais de igualdade perante a lei, independentemente do sexo, etnia ou raça, e de maior justiça social, propagandeados pelo PAIGC, introduziram um novo modelo referencial para as relações de género, mesmo se não afectaram directamente a generalidade das mulheres dos meios rurais.

¹⁴ O PAIGC, embora numa primeira fase, e perante a insuficiência de militantes, tenha utilizado mulheres em combates (Urdang, 1979:227), após 1967, remeteu a participação feminina essencialmente para os serviços de apoio logístico aos combatentes e às comunidades das áreas libertadas.

Depois de 24 de Setembro 1974, data da independência da Guiné-Bissau, o novo Estado constitucional proclamou a igualdade dos homens e mulheres perante a lei excluindo qualquer forma de discriminação fundada sobre o sexo, de acordo com a ideologia socialista e em resultado da participação da mulher na luta contra o colonialismo português. A evolução constitucional posterior manteve o princípio da igualdade perante a lei sem distinção de sexo (Artigo 25.º da Constituição da República da Guiné-Bissau de 16 de Maio de 1984).

No que diz respeito directamente à política educativa houve um investimento massivo da parte do novo governo independente, multiplicando a oferta dos serviços educativos. Esta democratização do sistema escolar teve efeitos positivos no plano da equidade de acesso de todos os grupos aos serviços educativos mas, mantendo o modelo colonial concebido e reservado para uma elite, que de repente se viu perante uma população escolar inesperada, comprometeu a qualidade e eficácia do ensino administrado.

Se tivermos em conta, a profunda discrepância de valores culturais que informam respectivamente o sistema educativo oficial, herdeiro do modelo colonial, e a realidade das populações potencialmente seus utentes, podemos compreender o facto de que tem vindo a crescer o número de escolas «corânicas». Nas localidades caracterizadas por uma forte pertença islâmica, nota-se uma correlação negativa entre a frequência da escola corânica e a do sistema estatal governamental. Se esta situação traduz divergências ideológicas, reflecte principalmente a desadequação do sistema oficial, de origem exógena, relativamente às dinâmicas sociais das comunidades, que ainda hoje perdura. Estas características disfuncionais em relação à realidade económico-social e cultural dos actores sociais, é exemplarmente ilustrada pela manutenção do português como língua de ensino, desde o 1.º ano de escolaridade.

Segundo os dados recolhidos no Recenseamento geral da População e Habitação de 1991, o crioulo, língua urbana por excelência e utilizada como língua de comunicação, num país caracterizado pela coexistência de inúmeras línguas étnicas, é a principal língua falada no Sector Autónomo de Bissau: 61% da população usa o crioulo como primeira língua falada. O português, embora seja a língua oficial, é a primeira língua falada de um número relativamente diminuto de pessoas (3.9%), o que denota uma fraca utilização da língua oficial pela população, e está directamente relacionado com o baixo nível de escolarização, uma vez que a aprendizagem da língua oficial, tem lugar no sistema de ensino formal. Num contexto multicultural e multilinguístico e eminentemente oral, onde coexistem as línguas étnicas, o crioulo e o português, este último é o idioma que menos indivíduos dominam, o que ocasiona um choque cultural às crianças no seu primeiro contacto com a escola, onde, pela primeira vez, se confrontam com uma língua que não compreendem, tendo de fazer recurso a um sistema de comunicação através de símbolos gráficos cujo referencial desconhecem.

O domínio deficiente do código comunicacional, tanto pelo professor como pelos alunos, inibe a eficácia do ensino assim como a sua capacidade motivadora.

O Impacto das políticas de ajustamento estrutural na Educação

Desde 1983 a economia guineense é devedora da execução de um Programa de Estabilização Económica e Financeira que, em 1986, finalizou no acordo com o Banco Mundial e o FMI¹⁵, para a execução do programa de ajustamento estrutural, visando a liberalização económica.

Na Guiné-Bissau, a educação formal, de tipo ocidental, denominada em crioulo «escola di branku», coexiste com outros sistemas educativos, sejam as escolas corânicas fornecendo uma educação básica de um a quatro anos aos rapazes e raparigas muçulmanos (as raparigas geralmente só frequentam esta escola um a dois anos, enquanto os rapazes têm uma escolaridade mais prolongada¹⁶), ou configuram sistemas educativos tradicionais baseados na família e comunidade.

O ensino oficial estrutura-se em quatro níveis: ensino básico, ensino secundário, ensino técnico-profissional e ensino superior. Este modelo do sistema de ensino oficial é herdeiro da estrutura educativa colonial e da política de democratização do acesso à educação realizada pelo novo Estado independente.

Na persecução da democratização do ensino, após a independência, a educação oficial era obrigatória, gratuita e universal, mas a partir dos anos 80, a política liberalizadora e desintervencionista seguida pelo Governo, transferiu parte dos custos da educação para as famílias (Monteiro & Martins, 1996), o que prejudicou a qualidade do ensino (Duarte & Gomes 1996:99) e limitou o acesso das populações mais desfavorecidas economicamente. Em consequência, os efectivos escolares começaram a decrescer regularmente e as crianças do sexo feminino foram as mais atingidas pela descolarização e desistência precoces¹⁷. Isto é, o fenómeno de descolarização manifestou-se de forma diferente segundo o sexo e em função do nível de ensino.

A nível macroeconómico existem factores extremamente adversos, que geram constrangimentos que afectam todos os sectores do sistema de ensino: insuficiência da qualificação dos professores em resultado da inexistência de formação inicial e fraco domínio da língua de ensino, baixos salários dos professores, precárias ou inexistentes condições materiais de produção educativa (instalações, equipamentos, manuais, material didáctico). Globalmente o número de professores tem baixado mesmo se a docência continua a ser

¹⁵ Fundo Monetário Internacional.

¹⁶ Governo da Guiné-Bissau/UNICEF, 1988.

¹⁷ Monteiro, 1993:172.

predominantemente uma profissão masculina¹⁸. A deterioração das condições sócio-económicas dos professores, contribuiu para a sua desmotivação profissional, induzindo uma baixa qualidade e eficácia do sistema de ensino¹⁹. Assim como a desvalorização social do estatuto do professor e do próprio sistema educativo, também é de considerar entre os factores que contribuem para a retracção da procura da oferta educativa pública. Outro facto, não negligenciável, do desinvestimento das famílias na formação académica dos seus membros, relaciona-se com a desvalorização dos títulos académicos no mercado de trabalho (que não absorve as pessoas saídas do sistema escolar)²⁰.

População com 7 e mais anos, por frequência de ensino e sexo						
Frequência de nível de ensino	Total		Homens		Mulheres	
	N.º	%	N.º	%	N.º	%
não frequentou	55486	36.7	16404	21.9	39082	51.2
Básico elementar	40538	26.8	22766	30.4	17772	23.3
Básico complementar	26624	17.6	16117	21.5	10507	13.7
Secundário geral polivalente	22273	14.7	149923	19.9	7350	9.6
Secundário técnico profissional	2096	1.3	1498	2	598	0.7
Secundário médio profissional	2035	1.3	1527	2	508	0.6
Superior	1938	1.2	611	0.8	127	0.1
Total	150990	100	74789	100	76201	100

Fonte: dados da tabela 6.1 do Recenseamento Geral da População e Habitação, 1991

Os efeitos destes factores, conjugados com a crise económica e a desintervenção do governo no sector da educação, leva a que, não só muitos pais não tenham capacidade financeira para suportar os custos da escolarização dos filhos (inscrição escolar, caixa ou propinas, aquisição de material didáctico e vestuário), como tenham necessidade de ponderar as vantagens relativas de manter as crianças na escola ou inseri-las nas actividades económicas

¹⁸ Monteiro, 1993:192.

¹⁹ A desmotivação profissional dos professores é devida à deterioração da sua situação sócio-económica, não só pela insuficiência dos salários, como pelo atraso recorrente do seu pagamento, e revela-se na necessidade de instituir um subsídio alimentar para os professores e nas frequentes e prolongadas greves dos professores (Monteiro e Martins, 1996), assim como na lamentação dos próprios de como professores «nem sequer conseguem casar».

²⁰ Duarte & Gomes. 1996: 99; Monteiro & Martins 1996: 188.

(Monteiro & Martins, 1996: 179). Nesta consideração, o trabalho feminino, mais valioso desde que aos 6 ou 7 anos começam a ajudar a mãe nas suas tarefas, converge com os modelos assimétricos que beneficiam os rapazes no acesso aos recursos, para que sejam as raparigas as primeiras a sair da escola, quando é necessário.

A convergência de todos estes fenómenos resultou no abandono precoce do sistema escolar, por rapazes e raparigas, mas em maior número de raparigas, que desistem de prosseguir a sua escolaridade, para iniciarem actividades económicas, frequentemente no quadro do sector informal.

Não obstante a taxa de escolarização ser em Bissau bastante mais elevada que a média nacional (Governo da Guiné-Bissau/UNICEF, 1988; Monteiro & Martins, 1996: 170,175), o quadro revela que a percentagem daqueles que nunca iniciaram a escolaridade é elevada (36%), afectando sobretudo as mulheres, uma vez que 51.2% das mulheres nunca frequentaram o ensino contra 21.9% dos homens.

A situação desfavorável das mulheres no acesso ao sistema de ensino é realçada pelo facto de que, se a nível da frequência do ensino básico, ainda representarem um número significativo dos alunos, só 9.6% das mulheres frequentaram o ensino secundário geral, contra 19.9% dos homens. Deste modo, no conjunto da população, de 7 e mais anos, que frequentou o ensino secundário geral, predominam claramente os homens (67%).

A iliteracia atinge a maioria das mulheres com 12 e mais anos (53.6%), o que reflecte o baixo nível de escolarização que atinge especialmente as mulheres em sociedades, como a guineense, em que é atribuído um valor económico e social mais elevado aos rapazes e onde as crianças do sexo feminino são objecto de diversas formas de discriminação.

As causas do abandono precoce do sistema de ensino residem, para as raparigas, na necessidade de assumirem responsabilidades domésticas (Delgado & Fernandes, 1989) libertando os adultos, particularmente as mães, para o desempenho de outras actividades, na necessidade de contribuírem economicamente para o rendimento familiar, e no casamento e maternidade precoces (Governo da Guiné-Bissau/Unicef, 1988). Além destes factores, as discrepâncias de escolarização por género indiciam, a nível das famílias, uma estratégia de diferenciação dos investimentos com a educação dos seus membros segundo o género. O facto deste comportamento perpetuar o ciclo de pobreza, neste caso a pobreza das mulheres, que perdem oportunidades de aprendizagem, condicionando a sua entrada no mercado de trabalho, deve ser entendido no contexto da escassez de recursos das famílias e das estratégias familiares.

A alta taxa de abandono escolar e os níveis muito altos de saídas antecipadas e precoces do sistema escolar, relacionam-se directamente com a escola, imposta pelas condições sócio-económicas, entre a frequência escolar e o trabalho produtivo para prover às necessidades da família, num contexto

em que a organização familiar se cruza com a actividade económica, o que gera, muitas vezes sem alternativa para as famílias, situações de trabalho infantil.

Os investimentos diferenciados nos membros da família resultam das considerações acerca de quem é potencialmente mais capaz de trazer os mais altos retornos desses investimentos, representações que são informadas pelos modelos culturais acerca do papel dos homens e mulheres, resultando, na maior parte dos casos, em favor dos membros masculinos (Adepoju, 1997:10).

A elaboração das estratégias educativas das famílias favorecem os rapazes, uma vez que as raparigas desempenham um papel preponderante nas tarefas domésticas, e são o principal recurso de obtenção de trabalho para a família, particularmente para as mães, mas também porque os modelos culturais de género tendem a privilegiar o acesso aos recursos sociais por parte do género masculino (Monteiro & Martins, 1996: 170). Um dos efeitos perversos desta situação é o facto do baixo nível educativo das raparigas e mulheres limitar a sua empregabilidade no sector formal da economia. De facto as, relativamente poucas, mulheres que trabalham como assalariadas no sector formal, tendem a reagrupar-se nos níveis mais baixos das hierarquias profissionais, sendo mais mal pagas, enquanto a maioria é impelida a procurar actividades geradoras de rendimento no quadro da economia informal (Oppong, 1997: 163).

Pode-se constatar, dos dados do recenseamento de 1991, relativamente ao Sector Autónomo de Bissau-SAB-, que as mulheres distribuem-se muito desigualmente pelas diversas categorias sócio-profissionais tal como são definidas no referido censo: das mulheres, com 8 e mais anos, activas economicamente, 36% trabalham no comércio (a ocupação preponderante das mulheres no SAB); 28.6% na indústria extractiva e transformadora (como sejam extracção e transformação de produtos florestais, agrícolas e piscatórios, e pequenas indústrias artesanais); 10% trabalham em profissões técnicas e científicas (como sejam enfermagem, ensino); 9.3% na agricultura e criação de gado; 8.9% em serviços domésticos (lavadeiras, empregadas domésticas, etc.), sendo uma percentagem pouco significativa, as mulheres que ocupam lugares entre os quadros administrativos superiores (0.7%), pessoal administrativo (4.9%) e forças armadas (0.2%).

Segundo os dados do recenseamento de 1991, as mulheres em Bissau, tendem a ocupar os níveis mais baixos, da hierarquia sócio-profissional, os cargos que não exigem escolarização (comércio e vendas, serviços pessoais e domésticos), e aqueles que só exigem uma formação média (enfermeiras, professoras, empregadas de escritório), ou a trabalharem, por conta própria, no sector informal da economia.

Em conclusão, as assimetrias de género no acesso às formas ocidentais de educação, que caracterizou a situação colonial, e que se mantiveram após

a independência, limitam a capacidade das mulheres acederem aos estatutos socio-económicos mais elevados da actual sociedade guineense, uma vez que a educação ocidental é um requisito para ocupar os empregos mais bem remunerados e prestigiados, que baseiam as actuais hierarquizações sociais (Robertson & Berger, 1986: 13).

Bibliografia

- ACIOLY Jr, Cláudio. *Planejamento Urbano, Habitação e Autoconstrução. Experiências com Urbanização de Bairros na Guiné-Bissau*, Delft, Universidade de Tecnologia de Delft, 1993.
- ADEPOJU, Aderanti «Introduction» In Adepoju, Aderanti (ed.) *Family Population and Development in Africa*. London & New Jersey, Zed Books, 1997, pp. 1-24.
- AMADIUME, Ifi, *Male Daughters, Female Husbands. Gender and Sex in an African Society*. London and New Jersey, Zed Books, 1987.
- ANDRÉINI, J-C. & LAMBERT, M-C. *La Guinée Bissau d'Amilcar Cabral à la Reconstruction Nationale*. Paris, L'Harmattan, 1978.
- BALANDIER, George, *Anthropo-Logiques*, Paris, Hachette, 1985.
- BANQUE MONDIALE. *L'Education en Afrique sub-saharienne, étude de politique général de la Banque Mondiale*, Washington, D.C., Banque Mondiale, 1988.
- BORGES, Manuela. *Estratégias femininas entre as Badeiras de Bissau. Cidades, comércio, associações e desenvolvimento*. Tese de doutoramento em Antropologia, Universidade Nova de Lisboa, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- CAPLAN, Pat, «Introduction» In Caplan, Pat. (ed.) *The Cultural Construction of Sexuality*. London and New York Routledge, 1987, pp. 1-30.
- DAUN, H. A. *A Carreira Escolar dos Alunos do Ensino Básico Elementar na Zona I. Bissau*, 1989.
- DAVISON, Jean «Land and Women's Agricultural Production. The Context» In Jean Davison (ed.) *Agriculture, Women and Land. The African Experience*. London, Westview Press, 1988, pp. 1-32.
- DELGADO, Ana Maria & FERNANDES, Raul Mendes «Relatório Sobre a Participação das Mulheres dos Mercados de Bissau na Economia Nacional» In Relatórios do Seminário UNESCO/INEP. *As Mulheres na Economia Nacional*. Bissau, INEP, 1989, pp. 1-37.
- DUARTE, Aquino & GOMES, Aristides «O Sector Informal» In António Isaac Monteiro (coord.) *O Programa de Ajustamento Estrutural na Guiné-Bissau. Análise dos Efeitos Sócio-Económicos*. Bissau, INEP, 1996, pp. 97-115.
- FERNANDES, Raul Mendes & al. *Contribution à la Connaissance de la Situation Sócio-Économique de la Femme en Guinée-Bissau*, Bissau, CESE, 1988.
- FUNK, Ursula «Land Tenure, Agriculture, and Gender in Guinea-Bissau» In Jean Davison (ed.) *Agriculture, Women and Land. The African Experience*. Boulder & London, Westview Press, 1988, pp. 33-58.
- GODELIER, M., *L'Idéal et le Matériel*. Paris, Fayard, 1984.
- GORDON, April, *Transforming Capitalism and Patriarchy. Gender and Development in Africa*. London, Lynne Rienner Publishers, 1996.
- GOVERNO DA GUINÉ-BISSAU & UNICEF, *Analyse de la Situation des Enfants et des Femmes en Guinée-Bissau*. Bissau, UNICEF, 1988.
- GOVERNO DA GUINÉ-BISSAU. *Revisão dos Sectores Sociais*, Vol. I e II. Guiné-Bissau, 1991.
- HANDEM, Diana Lima & FERNANDES, Raul Mendes, *Contribution à la Connaissance de la Situation Socio-Economique de la Femme en Guinée-Bissau*. Paris, CEDID-ORSTOM, 1988.
- LEPRI, J. P. *Quelle École pour la Guinée-Bissau?*. Bissau, 1985.
- MESQUITELA, Isabel, *O Pano Artesanal na República da Guiné-Bissau*, Bissau, Instituto Camões/Petromar Guiné-Bissau, 1996.
- MONTEIRO, A. & MARTINS, Geraldo «Os Efeitos do PAE no Sector da Educação» In Monteiro, António Isaac (coord.) *O Programa de Ajustamento Estrutural na Guiné-Bissau. Análise dos Efeitos Sócio-Económicos*. Bissau, INEP, 1996, pp. 117-196.
- MONTEIRO, Huco «O analfabetismo na Guiné-Bissau» Silimbiki, 1994.
- MONTEIRO, Huco. «Exame Longitudinal do comportamento dos indicadores do Sistema Educativo durante o Programa de Ajustamento Estrutural» IN: Faustino Imbali (coord.) *Os Efeitos Sócio-Económicos do Programa de Ajustamento Estrutural na Guiné-Bissau*. Bissau, INEP, 1993, pp. 163-227.
- MONTEIRO, João José Silva. *As características educativas da Guiné segundo o censo de 1991*, Bissau, Secretaria de Estado do Plano, 1994.
- O'BARR, Jean & FIRMIN-SELLERS, Kathryn, «African Women In Politics» In Margaret Jean Hay & Sharon Stichter (eds.) *African Women South of the Sahara*. Longman, New York, 1995, pp. 189-212.
- OPPONG, Christine «African Family Systems and Socio-Economic Crisis» In Adepoju, Aderanti (ed.), *Family, Population & Development in Africa*. London and New Jersey, Zed Books, 1997, pp. 158-182.
- ROBERTSON, Claire & BERGER, Iris «Introduction: Analysing Class and Gender-African Perspectives» In Claire Robertson & Iris Berger (eds.) *Women and Class in Africa*. New York, Holmes & Meier/Africana Publishing Company, 1986, pp. 3-26.
- ROJIK, Chris, *Ways of Escape. Modern Transformations in Leisure and Travel*, 1993.
- SCOTT, Joan, *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York, 1988.
- RECENSEAMENTO GERAL DA POPULAÇÃO E HABITAÇÃO DE 1991. Resultados Definitivos Sector Autónomo de Bissau. Bissau, 1996.
- ROSA, Manuel Ferreira «Ensino Rudimentar para Indígenas em Angola e na Guiné Portuguesa». *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, XI (24), 1951.
- SILVA, Vasco da. *Recenseamento Geral da População e Habitação: estudo da estrutura por sexo e idade*, Bissau, INEC, 1994.
- SMULDERS, Anna, *Document de Discussion sur l'Education Guiné-Bissau*, PNUD, 1994.
- STAMP, Patricia «Kikuyu Women's self-help groups: Toward an understanding of the relation between Sex-gender system and mode of Production in Africa».

- In Claire Robertson & Iris Berger (eds), *Women and Class in Africa*. New York, Holmes & Meier/ Africana Publishing Company, 1986, pp. 27-46.
- UNITED NATIONS. 1994 *Demographic Yearbook*. UN, New York, 1996.
- URDANG, Stephanie, *Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea-Bissau*. New York, Monthly Review Press, 1979.
- WHITEHEAD, Ann «Some Preliminary Notes on the Subordination of Women» *IDS Bulletin*, 10 (3), 1979, pp. 10-13.

ISLAM, WOMEN, GENDER, SPORTS AND THE FEMALE BODY IN SUB-SAHARAN AFRICA*

Martha Saavedra
Center for African Studies
University of California, Berkeley

While not always the most significant factor, Islam does shape the sporting experience of people as gendered subjects in sub-Saharan Africa, but its impact on gender and sport varies tremendously throughout the region, depending on how it is interpreted, practiced or politicized by individuals, organizations, and the state.

The essay outlines several issues that emerge as one ponders the intersection of Islam, gender and sport. A principle issue concerns clarifying just what the question is, how one understands the social elements involved and how they might articulate with each other. While this is presumably a standard first step in all social science work, it bears particular weight here as Islam and gender, especially, concerns around the female body in Islam, have triggered passionate cultural debates, motivated polemical political stances and even been used as justifications for war. A second fundamental issue relates to the transnational and global nature of contemporary sport such that opportunities, influences and challenges are rapidly changing, while popular awareness of global currents in sport is often immediate, if not deeply analytical. A third issue concerns the evidence available to evaluate the question and the paucity and limited availability of research on this question pertaining to sub-Saharan Africa. After exploring aspects of these issues, I will turn to examples from various sub-Saharan African countries to tease out the implications.

* Presented at the African Studies Association Annual Meeting (November 13, 2004, New Orleans). A shorter version of this paper has been published as "Women, Gender, Sports and The Female Body: Sub-Saharan Africa", in *The Encyclopedia of Women and Islamic Cultures*. Volume 3: Family, Body, Sexuality and Health. Editor: Suad Joseph. Brill Academic Publishers, 2006.

The question

Investigating the intersection of Islam, gender and sport raises intriguing and multiple possibilities. Here, my emphasis is on the lived experiences of contemporary people, and not on theological understandings or exegesis of religious texts. With this emphasis on lived experience, theology becomes relevant to this study when social groups or political institutions base practice, policy, or pressure on those understandings, whether they be diffusely rendered or definitively articulated. My emphasis on contemporary lived experience also speaks to the need for a spatially grounded and historically conscious approach that anticipates variation across space and time even as some generalizations may be tentatively posited.

I must also be clear that for me "gender" is not interchangeable with "women." Even if the main concern is with opportunities and obstacles for girls and women, not fully situating sport and Islam in the larger gendered system, renders any analysis incomplete. Including a gendered approach may simply mean posing questions carefully, i.e., "Does a particular articulation of Islam prevent girls and women from pursuing sport in ways that do not prevent men from pursuing sport?" Still, an even greater level of understanding can be obtained by an approach that addresses gender broadly. For instance, investigating how sport can shape masculinity can provide tremendous insight into how it might shape femininity and impact girls' participation in sport. It can also help to understand sport's place in the larger political system and point to gendered implications of that.

Also, it is important to distinguish the influence of Islam from other factors that impact sport. Islam certainly is a factor, but how it impacts and shapes the gendered sporting experience, whether as an obstacle or propellant, is intertwined with other factors such as educational opportunities, the general availability of sport facilities and opportunities for everybody, living standards, and leisure time. Certainly in sub-Saharan Africa, the effect of colonialism, in general, and of different colonial practices and institutions are important. As well, historically and spatially specific traditions and customs, which are themselves mutable, affect the gendered impact of Islam on sporting practice. And there are general issues of political economy such as debt burdens, declining terms of trade, dependency, structural adjustment and poverty. Comparative analysis can help avoid spurious correlations. Comparing different Muslim societies or Muslim experiences with those in societies dominated by other religious beliefs will help to isolate the impact of Islam and sport from other factors.

Another fundamental issue to examine is the nature of sport itself. Sport is not a passive recipient of political and social outcomes, but rather very much implicated in the fabric of political and social life. Definitions of

sport abound, with some including all play and leisure activities. Here, the focus is on sport defined as competitive physical activity guided by rules and with some reference at least to an institutional framework. Most organized sport in contemporary Africa is strongly influenced if not largely structured by Western understandings of sport, and most carries the historical and cultural baggage of Western origins. This does not only refer to the aspects of Weberian 'rationalization' in sport that Guttman enumerated (Guttman 1978), e.g., secularization (less religious, less martial), role specialization, rationalization, bureaucratization (with its hierarchy, formal organization, rules, specialization, domination of individual, efficiency, universalistic goals and in the case of sport, especially, governing bodies); quantification; standardization; and record keeping. It also refers to sport as it promotes particular Western values, from the laudable such as democratic equality, to the more venal, such as corporate capitalist exploitation.

A significant body of work analyzing sport in the West, also suggests that the overall practice of Western sport promotes a hegemonic heterosexual hyper-masculinity that posits itself explicitly against any homosexual visibility despite the deeply homosocial setting of most sport, which some claim is itself laced with suppressed/repressed homoeroticism. Moreover, this heterosexual hyper-masculinity also specifically rules out a muscular femininity, whether hetero- or homosexual in a necessary binary and exclusive definition of sexuality. Thus, given the specific historical trajectory of sport in the West, women's pursuit of sport is always problematic, and represents a challenge to the hegemonic norms of sexuality. (Andrews and Cole 1999, Birrell and Cole 1994, Cahn 1994, Griffin 1998, Griffin 1999, Harry 1995, Lenskyj 1986, Lenskyj 1990, Messner and Sabo 1994, Pronger 1990, Saavedra forthcoming). Given the colonial and now international influence on contemporary, organized sport in Africa, it is reasonable to assume that the intersection of gender and sport in Africa is marked as much by the Western trajectories as it is by local practices of Islam (which themselves may have transnational influences.)

This is not to argue that all explanations of sporting reality and experience lie outside of local societies. Throughout sub-Saharan Africa sport constitutes a central element in everyday life and popular culture, and is imbued with local meanings and practices. Teasing out influences though requires careful analysis, and "recombinant" results are likely. In this sense, it is also critical to acknowledge that Western outcomes, as varied as they are, in regards to sport and gender are not posited as a teleological paradigm to be considered desirable or inevitable. While global and transnational sporting forces and the general hegemonic power of Western economic, political and cultural forms are formidable, local histories and forces powerfully shape the local experience, and in turn, act on and influence the international milieu. In other words, multiple trajectories are possible

(Saavedra forthcoming). This essay seeks to understand these multiple trajectories in the specific nexus of Islam, sport and gender. The rest of the essay examines a theoretical question of why the particular issue of Muslim women's participation in sport is a focus of many, and then provides examples from particular African countries to tease out various factors and outcomes involved in the triangle of Islam, sport and gender.

Theory and Theology

In the practice of sports, the body is central. It is the physical manipulation of one's body to achieve an end. That physicality is, of course, mapped with multiple political, economic, social, cultural, psychological and spiritual forces. Yet, the body remains pivotal to the practice. Hence within sport, the varied social practices that rest on beliefs and assumptions about physical possibilities, including those of sexual difference, are magnified.

Islam also has a concern for the body, even when certain forms (e.g. Sufism) or practices (e.g. fasting) seek transcendence of the corporeal to be closer to Allah. Islam stresses piety and modesty as opposed to vanity and pride with respect to the body, male and female. While not saying much about what we might call "sport", the Quran and Hadiths do encourage physical activity for health and hygiene. A few ayats speak to training in particular skills in case of war, and specifically say that women should also be physically prepared in the event of territorial invasions. Some interpretations regard physical activity and sport as important for intellectual and moral education. Most readings of Islam would regulate the clothing worn by men and women engaged in physical activity. The goal of the sport or activity is also critical, for if the goals include fame, glory or other outcomes that would take away from the worship of Allah, then the pursuit of sport would be wrong. For some this might mean prohibiting sport and physical training for all purposes except for that of preparing for war. For others, training and competition in sport may be acceptable as long as Islam is served, and deviations, such as commercialism, gambling, doping, the occult, or the mixing of the sexes, are avoided. (Kahan 2003, Mazrui 1987, Nakamura 2002, Sfeir 1985, Sissoko 1990). In the strictest interpretations, women, and possibly even men, would be prohibited from pursuing sport at all. For some, participation in contemporary, globalized forms of sport can only be unIslamic, especially for females, given internationally sanctioned (read "westernized") standards and the general conditions (e.g. public and publicized) in which sport occur.

It is almost cliché to posit that there is wide variation in the practice of Islam across Africa. In many parts of sub-Saharan Africa, Islam has been adapted into the local culture in a syncretic fashion. Elements of local

practice and belief were combined into a framework in which the local population considered itself Muslim yet continued engaging in a variety of practices with pre-Islamic roots. Over the centuries in different locations and among different peoples, there have also been movements to remove non-Islamic practices and uphold a more "orthodox" form. In places and at times, Muslims have held political, military and economic power, in other places and times, they were subject to various forms of rule, resisting, collaborating and accommodating. A full evaluation of sport, gender and Islam in any specific moment on the African continent would require careful exposition and analysis. A key argument I pose is that Islam per se is not an obstacle to the participation of African women in sport. In a crude measure of opportunity, in Table 1, I calculated the ratio of female to male athletes sent to represent 45 African countries at the October 2003 All-Africa Games in Abuja, Nigeria. Of 9 countries that sent a squad that was at least 50% or more female, two are predominately Muslim countries, three have significant Muslim populations and four have very small Muslim populations. Of the 9 that sent no females, the numbers are 2, 2 and 5, respectively. For those with less than 20% female teams, the percentages are 33%, 19% and 50%. 67% of predominately Muslim countries sent teams composed of 20% females or more, while the comparative number for non-Muslim countries is 50%. A crude measure, yes, but the numbers do not indicate that nations that are predominantly Muslim or with significant numbers of Muslims are going to discriminate against female athletes in ways significantly different from non-Muslim African countries.

Table 1: Female Representation on National Teams at October 2003 All-Africa Games, Abuja, Nigeria

Muslim Population?	No. in Category	At least 50% female	At least 33.3% female	At least 20% female	Less than 20% female	No females
		% of	% of	% of	% of	% of
	N1	N1	N1	N1	N1	N1
Predominantly Muslim	15	2 13%	5 33%	10 67%	5 33%	2 13%
Significant Proportion	16	3 19%	10 63%	13 81%	3 19%	2 13%
Smaller Proportion	14	4 29%	6 43%	7 50%	7 50%	5 36%
Total Countries Participating	45	9	21	30	15	9

In the case studies that follow, I present certain details, offer some explanations, and hopefully illuminate further lines of study.

Case Study One: Senegal¹

In Senegal, I argue that sport is primarily defined as a masculine venture, but there is significant social and institutional room for women to engage in various aspects of sport. Furthermore, this matrix is constantly being challenged. This emerges from both local gendered practices and the exposure of the sporting institutions to the global currents. In Dakar, the capital city of Senegal, women's basketball is the third most popular spectator sport, after football and wrestling. Families now do not hesitate to encourage girls interested in basketball since it has become lucrative for the players. Girls and women engage in a number of sports through schools, clubs, neighborhood leagues, martial arts studios, gyms and national teams. Women are also active as sporting officials, professors, coaches and referees. Women have even refereed men's football and wrestling matches, indicating possibilities not often witnessed in the "West." Yet, there are obstacles to women's pursuit of sport. Some of them are gender neutral – especially individual and infrastructural poverty, expressed by many as the lack of *les moyens*. Others are very much gendered and are reflected in notions of the ideal body type for a female.

Islam is not a primary active obstacle to the pursuit by women of sport. Rather the impediments are part of a broader socio-cultural perspective that is not particularly Islamic, and in fact is found in many non-Islamic practices throughout sub-Saharan Africa (and beyond) as well. Some may use Islam to justify their opposition to women's participation in sport, but the dominant practice of Islam in Senegal is *relatively* tolerant to women's participation in public and "modern" affairs (Callaway and Creevey 1994). There are Islamicists, a small, but vocal minority in Senegal, who have tried to repeal the 1972 Family Code, which does give *shari'a* a role, but is exemplifies secular jurisprudence. The role of Islam can be characterized as more diffuse and when invoked, serves often as a cover for other social forces and pressures. Hence, the fact that Toucouleur women do not generally participate in sport is less a result of their Islamic beliefs, but more due to Toucouleur culture and history vis-à-vis the rest of the Senegalese.

The basic argument proffered against women pursuing sport is that it jeopardizes their femininity. The foremost concern is that being athletic can impair female fertility. Related to this is a sense that a woman with muscles is less attractive. A women's form however is not simply an indication of her own substance, but also can represent that status of her family and particularly her husband. Hence, to many, a women with visible muscles *obviously* has to physically work – something an upper caste (in older social

¹ This section is based on fieldwork funded by the West African Research Association from November 1998 through January 1999.

structures) or upper class (in newer social structures) women would not have to do if the family was better off or better bred.

Especially as urbanization has increased, a particular ideal body-type for women has coalesced. This is the *Drianke*, a "traditional" image of a beautiful woman who has a large, well rounded, soft body. The clothing, hair, make-up, scents and walk are all particular to this style and reflect an "African", albeit urban and well-heeled sensibility. They are not weak socially or economically, and may have substantive commercial interests. *Drianke's* are well recognized within the culture. They have their own beauty contests, and women will go to medical extremes to achieve the body type, using creams to lighten their skins and a drug called Longifen to increase their appetite, thus allowing them to overindulge in sweet porridge and other high caloric foods. The goal, of course, is to gain the desired weight and the look of a *Drianke*.

Another body type has emerged to compete with that of the *Drianke* in Senegal, and that is the *mannequin* or the *disquette*, which seeks a waif-thin mode couture ideal, more familiar to European and American eyes. While the evidence is scattered, I was aware of several instances of anorexic and bulimic behavior on the part of girls and young women. Though a newer phenomenon, it does share with the *Drianke* image a disdain for muscles and the suggestion of physical labor. The pressure to reach one of these ideals (or both – first, the mannequin, and after a successful marriage, the *drianke*) inhibits girls who want to do sports and creates an attitude among many girls that sports are to be avoided at all costs. There are reports of high school girls securing doctors notes so that they would be exempt from mandatory physical education classes (Saavedra 1999). A practice not unfamiliar in the United States, I argue this practice emerges from a desire to achieve or retain a femininity marked by one of the ideal-types. There are counter forces as well: a headmistress at one prominent *lycée*, learned of the ploy and henceforth allowed only notes from the school's own doctor for release from physical education.

Most Senegalese are Muslim, but in my interviews and surveys, religion was not raised as a major concern preventing women from playing sport. Islam in Senegal is characterised by tolerance and tempered by a long history of collaboration between the religious brotherhoods and a secular state, first under colonialism and then after independence. While some who practice a more orthodox Islam have said women should not participate in sport, their opinion does not predominate. While most do not, a few female athletes wear the *hijab* and modest Islamic dress. However, this does not mean Islam is dismissed with regard to sport. Serious studies and seminars are devoted to examining how Islam and sport can co-exist (Sissoko 1990). In a show of post September 11th solidarity, peace and friendship, Senegal was one of four African countries (including Sudan, Congo and Uganda) to

send athletes (three) to the 3rd Muslim Women's Games in Tehran in October 2001 (anon. 2003).²

Case Study Two: Sudan³

In Sudan, I argue that Islam as culturally practiced has been a restrictive factor on the pursuit of sport by women in the North, but it is a factor mitigated by class. In many areas of the country outside of the central towns and outside of the "North", war, drought and poverty have been major inhibitors for any to pursue sport. Nevertheless, the practice of an orthodox Islam has also dampened the participation of females in sport. It has long been the sign of the successful Sudanese in the Northern urban areas. Similar to the Senegalese case, being able to keep one's wives and daughters out of the fields and/or work force is one sign of upward mobility for those seeking entry into the elite. In the Sudanese case though, elite status is very much tied to being considered a good Sudanese Muslim (Doornbus 1988). Public physical activity by women is frowned upon. Despite the fact that many northern Sudanese Muslims can trace their heritage back to either cattle or camel nomads, in Khartoum a young Sudanese woman riding a bicycle is seen by passing motorists as dishonoring her family. So much so that a motorist may actually get out of his car and force her off the bicycle. Hence, for an upwardly mobile Sudanese man, the wisest choice is to restrict daughters from practicing sport, especially in public. While men's participation in sport, especially football is popular, in the dominant culture, physical work by men is also looked down upon. Hence, even men's participation in sport is potentially suspect.

Ironically, among the educated and confident elite, Muslim girls have long been active in sport. This partly comes from the influence of the British educational system, which insisted on physical education as a key element in the curriculum. Under the British influenced school systems, in sex-segregated settings, girls did participate in physical education, especially playing volleyball and basketball, and also swimming. The University of Khartoum, for instance, reserved certain days for female student's use of the enclosed swimming pool. These pursuits did not often continue beyond post-secondary education; at that point, if one did have access, graduate education become primary. Because of this support of women's education among the elite, Sudan could boast of many women doctors and other professionals.

² The Fourth games are scheduled for 2005.

³ This section is based on observations whilst I was doing fieldwork for a very different project. I must also thank Mahgoub Ali Bob and Eiman Mahmoud for their willing guidance in this section. Overall, little is written about sport in Sudan.

For the vast majority of Sudanese, lack of access to the educational system, through quotas limiting spaces for girls or through parents' reluctance to send them, would have excluded many girls from these opportunities for physical education. On the other hand, physical activity was not avoided – rather it was likely more intense for girls who were not in school – but it was not organized in sport. In fact, Ali Mazrui has argued that if certain sport events were developed that that drew on these daily labouring skills (e.g. carrying loads over long distances), many more women would participate (Mazrui 1987).

With the introduction of the September Laws in 1983 and the Islamicization after the 1989 military coup, opportunities for girls and women in general were even more restricted. Martial training was emphasized for boys, though regular physical education also may have continued. As for elite sports, with declining economy and the long-running civil war, few Sudanese athletes were visible on the world scene. With *shari'a*, Islamization and Sudanization, girls were even less likely to participate in sport or be active much in public spaces. Interestingly enough, the very elite has always and continues to pursue sports such as tennis and horseback riding, even in mixed sex settings. The one female athlete Sudan sent to the 2003 Abuja games was a tennis player.

In January 2004, in just two days, the Sudanese government granted a passport to the Cuban-born triple jumper, Yamile Aldama. Sudan very much hopes that Aldama will bring them international recognition at the Olympic games in Athens. It may be facile to say, but one cannot win a medal at the international elite level in the triple jump wearing a hijab. Sudan is proud to have a potential medal winner, and this is an opportunity for the country to re-emerge in a positive way on the international scene. That this event will be lead by a woman wearing skintight athletic wear seems to be a non-issue for the Islamic regime. Yet, this is simply part of a long tradition of accepting the use of bodies, female or male, to promote national pride and legitimacy. (Brownell 1995)

Case Study Three: Nigeria

In February 2003, the northern Nigerian state, Niger, banned women's football. The state governor, Abdul-khadir Kure, said, "I don't see anything rewarding about it as it is not in conformity with our culture." His action came after meeting with officials of the Niger state section of the Youth Sports Federation of Nigeria who argued that football is specifically meant for men and not women who can pursue other sports like athletics and volleyball (Wole Mosadomi 2003). Niger is at least the second state in northern Nigeria to ban women's football. In 2000 when the state of Zamfara declared that *shari'a*, Islamic law, would be implemented, women's

football was immediately targeted. It was outlawed, the state director of sports said, because "the sport is against the teachings of Islam" (Middle East Times 2000). For many northern Nigerian girls, a governmental ban is moot since their parents already prevent them from playing football. While there are girls who do play football in northern Nigeria, as of 2001 none had made the national team (Olajire 2001).

Nigeria is a country of 130 million people with vast historical and cultural differences in its regions, which are currently carved up into 36 states and the federal territory of Abuja, the capital city. While there are Muslims throughout the country, they are predominately in the north. Christians and non-Muslims are in the majority in the south. Unlike Senegal, during the colonial period, the strong, centralised Muslim states in the north where essentially left to rule themselves under British indirect rule. The particular form that Islam took was less tolerant of the secular. With regard to women, it became more restrictive of their presence in public, and many practise female seclusion (Callaway and Creevey 1994). In the current national and international climate, Islamic identities are hardening in the north and being influenced more by Islamicists from Saudi Arabia and elsewhere in the Muslim world. Most likely it is the very success of Nigerian women's football nationally and internationally, its challenge to gender norms, and its connection to practices in southern Nigeria that has caused the Islamic leaders to focus on it.⁴ To some extent it has to do with the influence of Wahabism or other Islamisms, a more literal interpretation or an interpretation that stresses particular roles for women. Current political struggles in which the salience of women's body is already heightened as in Nigeria – witness the Miss World Pageant. These prohibitions are part of a larger power struggle within Nigerian, and a reaction to the involvement of liberal western human rights advocacy organizations in the Amina Lawal case have only strengthened the resolve of some to hold firm to their vision of Islam.

While for some, especially certain Islamic leaders, the money, prestige, and notoriety may be enough to continue to prohibit their daughters from pursuing football, for many Nigerians these very factors have influenced them to accept, even become passionate about the women's game. The bans specifically on women's football by a few Islamic states is a sign of the success of women's football in Nigeria. The case of football presents another issue: it alone was singled out by these Northern leaders. Elsewhere in Africa, including non-Muslim regions, football is seen as a particularly masculine endeavor. From Senegal to South Africa, girls and women have run into barriers specifically around football, barriers that are not

⁴ Albeit, incidents of adultery are receiving even more attention with the international campaign to oppose the death sentence by stoning given by the Zamfara justice system to Amina Lawal, a young unwed mother.

encountered so starkly in other sports. Is it the physical play? Its popularity, and, thus, public display? Money? Finance? Organizationally, an international juggernaut that offers significant rewards to those who can enter and master the system, football does represent the global hegemonic face of sport better than any other sport. Yet, it has infiltrated local systems and become native in intimate and passionate ways. While Islam may mediate this at times, it is not alone. How the realm of African football supports notions of masculinity across the continent is a tale that has only begun to be told (Alegi 2000a, Alegi 2000b, Darby 2002, Nauright 1998)

Case Study Four: Sport and Masculinity – Zanzibar and South Africa

As I suggested earlier, sport also contributes to definitions of masculinity. There are other mechanizations, but one clearly seen from a historical perspective concerns how what is known as "Muscular Christianity" shaped both educational institutions and administrative choices throughout British African colonies and influenced norms of gender and sexuality. Laura Fair writes about how some members of the local Zanzibari Islamic elite through collaborating with the British colonial administration sought to elevate a particular version of masculinity by stamping out male participation in *Ngoma* dances in Zanzibar in favor of football participation (Fair 1997). In these dances, popular among segments of the poor and working class, men would sometimes dress in women's clothes and perform dances considered "vulgar and obscene" by the elite. The administration agreed, particularly because of the "way men dress like women." This "effeminacy" was seen to cause "objectionable scenes in public" as well as unspoken private evils. (p. 236-7).

In South Africa, Nauright suggests that rugby was promoted in schools educating Cape Town Coloured community to promote discipline, social cohesion, manliness and character formation. (p. 186). Steeped in Muscular Christianity at schools and Islamic practice in the community, local educators developed a "Muscular Islam" that operated in an already masculinist culture that in some case promoted, if not violence, at least physical intimidation. However, it is not simply Islam that results in this muscularity, but it is as much a product of class politics and Apartheid. This community in particular was a working class minority hemmed in by Apartheid and in an urban area. Hence, this toughness was required for survival and centered on physical abilities. Rugby was the second religion and the whole community participated if not as players, as spectators and supporters. It was so much a part of their identity that Coloured Muslim girls even played – when they were young. As they matured they were "steered" to other sports such as netball and later softball. If not playing though women were often involved as spectators and with supporting clubs through knitting of scarves and sewing of uniforms for special occasions.

These two examples and the larger question of why football is particularly masculine round out the inquiry at hand. While exploring limitations on female participation in sport is immediately suggested when venturing an analysis of the juncture of Islam, gender and sport, that exploration is by itself inadequate. To fully understand, the intersection one must pose the question of how masculinity and male participation in sport are implicated as well. This essay is a start in that direction.

Bibliography

- P. Alegi, Keep your eye on the ball: A social history of soccer in South Africa, 1910-1976, Ph.D., Boston University, 2000a.
- P. C. Alegi, *Moving the goalposts: Playing styles, sociability, and politics in South African soccer in the 1960s*. Boston MA 2000b.
- D. L. Andrews, and C. L. Cole, Book reviews, in *Men and Masculinities* 1, no. 3 (1999): 319-24.
- anon., Comparative report of the 3rd Moslem women games, in *Solidarity: Journal of the Islamic Federation of Women's Sports*, no. 1 (2003).
- S. Birrell, and C. L. Cole, *Women, sport, and culture*. Champaign IL 1994.
- S. Brownell, *Training the body for China: Sports in the moral order of the People's Republic*. Chicago 1995.
- S. K. Cahn, *Coming on strong: Gender and sexuality in twentieth-century women's sport*. New York 1994.
- B. Callaway, and L. E. Creevey, *The heritage of Islam: Women, religion, and politics in West Africa*. Boulder Colo. 1994.
- P. Darby, *Africa, football, and FIFA: Politics, colonialism, and resistance*. London; Portland OR 2002.
- P. Doornbus, On becoming Sudanese, in *Sudan: State, capital and transformation*, edited by Tony Barnett and Abbas Abdelkarim, 99-120. London, New York and Sydney, 1988.
- L. Fair, Kickin' it: Leisure, politics and football in colonial Zanzibar, 1900s-1950s, in *Africa* 67, no. 2 (1997): 224-51.
- P. Griffin, *Strong women, deep closets: Lesbians and homophobia in sport*. Champaign IL 1998.
- P. Griffin, Lesbians and bisexual women in sport, in *JOPERD - The Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, April 1999, 53.
- A. Guttmann, *From ritual to record: The nature of modern sports*. New York 1978.
- J. Harry, Sports ideology, attitudes toward women, and anti-homosexual attitudes, in *Sex Roles: A Journal of Research*, Jan 1995, 109.
- D. Kahan, Islam and physical activity: Implications for American sport and physical educators, in *Journal of Physical Education, Recreation and Dance* 74, no. 3 (2003): 48-54.
- H. Lenskyj, *Out of bounds: Women, sport and sexuality*. Toronto 1986.
- H. Lenskyj, Power and play: Gender and sexuality issues in sport and physical activity, in *International Review for the Sociology of Sport* 25, no. 3 (1990): 235-46.



- A. Mazrui, Africa's triple heritage of play: Reflections on the gender gap, in *Sport in Africa: Essays in social history*, edited by William J. Baker and James A. Mangan, 217-28. New York, London, 1987.
- M. A. Messner, and D. F. Sabo, *Sex, violence & power in sports: Rethinking masculinity*. Freedom CA 1994.
- Middle East Times, Muslim state bans women's soccer, in *Middle East Times, International Edition* 2000, http://metimes.com/2K/issue2000-2/sport/muslim_state_bans.htm.
- Y. Nakamura, Beyond the hijab: Female muslims and physical activity, in *Women in sport and physical activity journal* 11, no. 2 (2002): 21-8.
- J. Nauright, *Sport, cultures, and identities in South Africa*. Cape Town 1998.
- A. Olajire, Football with a woman's face, in *Africa Today*, July 2001, <http://www.africatoday.com/jul01football.htm>.
- B. Pronger, *The arena of masculinity: Sports, homosexuality, and the meaning of sex*, 1st ed. New York 1990.
- M. Saavedra, Muscular femininity: Women, sports and development in Dakar, Senegal, Paper presented at the African Studies Association Annual Meeting, Columbus, Ohio 1999.
- M. Saavedra, Gender and sport, in *A companion to gender studies*, edited by Philomena Essed, Audrey Kobayashi and David Theo Goldberg. London, forthcoming.
- L. Sfeir, The status of Muslim women in sport: Conflict between cultural tradition and modernization, in *International Review for Sociology of Sport* 20, no. 4 (1985): 283-306.
- C. S. D. Sissoko, La femme, les activités physiques et sportives et l'islam, Memoire de Maîtrise de Science et Technique de l'Activités Physique et du Sport (STAPS), Institut National Supérieur de l'Education Populaire et du Sport, 1990.
- M. Wole Mosadomi, Niger state gov bans female soccer, in *Vanguard*, 28 February 2003 2003, <http://allafrica.com/stories/200303030159.html>.

ECOS DA TERRA

Odete da Costa Semedo

Escritora, Guiné-Bissau

Ecoss da terra são vozes de mulheres que, durante séculos, deram voz à terra que as viu nascer e crescer, suportando a sorte que não escolheram. Foram mulheres que não tiveram acesso à escola, então reservada aos “civilizados”, conforme ditava o Estatuto do Indigenato, que viria a ser revogado apenas em 1961. Mas a revogação do dito estatuto não constituiu, de modo nenhum, o acesso imediato às letras para os guineenses. A acessão a esse bem continuou restrito a um número muito limitado de guineenses e as *mulheres indígenas* estavam fora deste processo; e a ideia era, se os próprios homens indígenas que até *podiam* precisar da escola não a podiam frequentar, que utilidades teriam as letras para as mulheres? A partir deste pensamento minimiza-se o espaço da mulher, sendo reforçada a prática da mulher dona da casa, cuja vida está confinada ao espaço doméstico: o marido, os filhos, a água, a lenha, a roupa, a *comborsa* ou rival (que ela própria, por vezes, escolhia), a segunda mulher dada ao marido pelos familiares, além dos demais fardos que a vida ainda coloca nos seus ombros. É a esta lida doméstica que se vão somar as vicissitudes do viver, para constituir uma personalidade colectiva, construída na base dos acontecimentos diários. Estes acontecimentos, os segredos que andam na boca do povo, algum mal-estar social, as intrigas domésticas, são transformados em cantigas, ora com mais, ora com menos ironia e escárnio, mas sempre com grande engenho e criatividade.

Estamos a falar das cantigas de *ditu* (dito) ou de *mandjuandadi*, a comunidade/nação cantada por mulheres, por isso por nós consideradas *ecos da terra*.

O que são cantigas de *ditu* ou de *mandjuandadi*?

Ditu (e, mais especificamente, *bota ditu*) em crioulo significa crítica dirigida directa ou indirectamente a alguém. Cantigas de *ditu* ou de *mandjuandadi* diz-se de pequenos textos cantados em certas colectividades por ocasião de celebrações especiais, tais como festas de noivado, de casamento, cerimónias de choro e muitas outras. A maioria delas é cantada por mulheres e inventada na ocasião. É de *ditu* porque se trata em regra de respostas a uma situação: necessidade, por exemplo, de acabar com uma contradição ou desavença entre duas ou mais pessoas (as assim chamadas cantigas de harmonia), resposta a recriminação ou ofensa que nos é dirigida directa ou indirectamente (*ditu pa ditu*, dito por dito), intrigas domésticas, ou, ainda, críticas a uma situação que nos desestabilizou a nível conjugal ou laboral (*bota ditu*, lançar indirectas).

Se em algumas cantigas, para se evitarem equívocos, as cantadeiras evocam o nome do amigo ou da amiga a quem se pretende responder, aconselhar e/ou acarinhar, noutras inventa-se uma alcunha ou antonomásia para referir a pessoa cantada; daí encontrarmos termos como *kolega di banku*, colega de colectividade, amiga; *kumbosa badjuda*, rival jovem; *sinhora di palasio*, senhora de palácio (senhora que está no alto); *turbada garandi*, grande trovoadas; *timba-matchu*, porco formigueiro; *moska chatu*, mosca impertinente; *lifanti garandi*, grande elefante; *nha bom garandi*, minha velha querida, etc. E pode-se até usar por empréstimo o termo cantigas de maldizer ou de escárnio para denominar algumas delas. De maldizer quando o *ditu* é directo, invocando pelo nome a pessoa e de escárnio quando, através do *ditu*, se ridiculariza ou diminui o indivíduo, utilizando uma forte ironia.

Estas cantigas são também denominadas cantigas de *mandjuandadi* porque é justamente durante encontros desses agrupamentos que são cantadas e dançadas por todos, da rainha ao simples *soldado de banku*.¹

O que é uma *mandjuandadi*?

As *mandjuandadi*, ambiente onde são cantadas as referidas cantigas, são colectividades maioritariamente femininas, que juntam membros de aproximadamente a mesma idade. Não há uma definição unânime quanto ao significado ou ao sentido de *mandjuandadi*. Segundo várias testemunhas, entrevistadas por nós durante a nossa investigação de campo, iniciada desde 1991/2, (mulheres e homens grandes), a *mandjuandadi* é apresentada como uma colectividade de pessoas de mais ou menos a mesma idade, vivendo por vezes em *tabancas* (aldeias), bairros ou zonas próximas, o que lhes permite estarem juntas para um almoço de confraternização ou *brinjada*. Essa pro-

ximidade pode, contudo, ser desactivada de algum modo, quando as *mandjuas* (colegas), já adultas, se casam e se mudam de bairro e, até, de cidade.

Para a maioria das *mandjuandadi*, a mudança de domicílio dos seus membros é para Bissau, cidade capital. Nestes casos, a nova residência vai ser o espaço para, de um modo diferente, os filhos de cada localidade se juntarem e se organizarem em *mandjuandadi*, fugindo um pouco à constituição original. E podemos encontrar nesta situação a *mandjuandadi* formada pelos filhos de Bolama que os mesmos apelidaram de *Bolamense*, em que podemos constatar as várias *mandjuandadi* unidas numa só. Do mesmo modo, as filhas de Cacheu chamaram a sua *mandjuandadi* de *Harmonia de Cacheu* – as mais idosas; enquanto que as mais novas, netas e bisnetas, puseram o nome de *Flor d'Harmonia*. As de Geba juntaram-se em *Estaleiro de Geba*. As de Farim fogem à regra, continuando com os respectivos nomes.

Nos casos dessas *mandjuandadi* que são formadas fora das localidades de origem, a questão da faixa etária não se coloca muito, visto que se reúnem ocasionalmente para participarem em festas ou em celebrações de grande envergadura, assim como em cerimónias de choro, isto é, por ocasião do falecimento de alguém. Alguns elementos vão integrar *mandjuandadi* que em Bissau são da sua faixa etária, ou com o mesmo nome da sua com probabilidades de corresponder, mais ou menos, ao grupo da sua idade.

Mandjua é, portanto, colega. Para Pinto Bull (1989), *Mandjua* é coetâneo, colega, sendo *Mandjuandadi* para este autor convívio, associação de coetâneos. Para Teresa Montenegro (2002), o termo significa colega, da mesma classe de idade, sendo *Mandjuandadi* para a mesma autora classe de idade, grupo dos que foram iniciados na mesma altura; grupo de coetâneos, geração. Portanto, a *mandjuandadi*, de acordo com estes autores e de acordo, ainda, com o contexto em que o termo é empregue, é uma colectividade, uma associação ou grupo de pessoas da mesma idade ou ainda da mesma geração, com quem partilhamos momentos vários da vida social – da diversão ao desgosto, e que se organizam para confraternizações e prestação de apoio mútuo, em ocasiões ou circunstâncias diversas.

A colectividade é sobretudo de âmbito social e cultural, onde reina a solidariedade entre os membros – sempre que necessário, dá-se apoio ao membro da *mandjuandadi* enlutado, ou àquele que vai dar uma festa por ocasião de um casamento, um baptizado, uma cerimónia de noivado, ou outro evento que requer gastos. As *mandjuandadi* são economicamente independentes – pois dependem apenas das quotas dos seus membros e de ofertas espontâneas de individualidades das suas comunidades. São exigidos a cada membro disciplina, civismo e tolerância para assegurar a boa convivência. As multas impostas aos infractores, ou seja, aos membros que chegam atrasados aos encontros, que se portam mal, quer por palavras, gestos ou insinuações (conquanto sejam, em alguns casos, apenas pretextos para novos encontros) não deixam de ser uma chamada de atenção para o respeito que se deve ter pelo outro.

¹ Cf. Odete Costa Semedo, in *Tcholona* 6-7, Abril-Junho de 1996, pág. 24.

Criadas as *mandjuandadi*, as regras são definidas e implantadas e não devem ser transgredidas, sob pena de uma multa, que pode ser atenuada mas nunca perdoada, para não se criarem precedentes nem repetições do mesmo acto. Para além das regras de funcionamento chamadas lei, as *mandjuandadi* têm bem definidos os eventos em que participam, e são esses: encontros (*kontrada*) ocasionados por: Casamento, que inclui cerimónias de noivado (*sara noiba* ou *rianta*), despedida de solteira (*dispidida di solteru*), realização de casamentos (*kasamenti*), ornamento da bandeira (*fadja bandeira*), oitavo dia do casamento (*oitu di kasamenti*). A Família, que abarca a festa da estreia da casa nova (*darma kasa*), a festa do sétimo dia do nascimento de um filho – sobretudo do primeiro filho – (*seti di mininu*), baptizados (*botsadu*), reconciliação de casais desavindos (*pui sabi*). A Multa, por transgressão às regras definidas pelo grupo; nestas constam o atraso nos encontros, o proferir más palavras, brigas, etc. O pagamento da multa pode implicar a organização de um encontro, podendo a pessoa multada ser obrigada a suportar as despesas inerentes. O Lavar das Mãos (*laba mon*), que é o encontro promovido pelos reis e rainhas ao oitavo dia do pagamento da multa para a purificação da pessoa multada e apaziguamento do grupo. Viagens, que incluem despedida e chegada ou o lavar dos pés (*chegada ku laba pé*). Os Falecimentos, que abrangem cerimónias de choro (*tchur*), contribuição à família enlutada (*dinheru di bela*), a cerimónia do último dia do choro – o levantar da esteira de choro – (*ialsa stera di tchur/manchida*), a missa, o *toka tchur*, entre outros eventos.

Nas *mandjuandadi* encontramos quatro categorias: a dos que pertencem à direcção, formada pelo rei, pela rainha, pela meirinha e pelo meirinho; a categoria de cordeiro que pode ter o seu auxiliar, a categoria de soldado e uma categoria muito importante que é a das cantadeiras. O rei e a rainha são as primeiras pessoas na *mandjuandadi*. As meirinhas são as que substituem directamente o rei e a rainha nas ausências destes, podendo aqueles ser indigitados pelos rei e rainha em caso de algum impedimento. O rei pode, ainda, indigitar alguém para ser o porta-voz: sempre que se quer transmitir algo ao grupo será essa pessoa a falar alto e em bom som para que todos possam ouvir e evitar-se assim que o rei ou a rainha grite.

A direcção orienta o grupo, decide e define o momento da entrega das quotas, as chamadas *abota*, os prazos, as datas de determinados encontros, *kontradas*, em função da disponibilidade da maioria. Definem também sobre as multas e o local onde estas devem ser pagas, a data e o lugar de “*laba mon*”, o lavar das mãos.

O cordeiro é o mensageiro do grupo, é aquele que anda de casa em casa para passar as mensagens sobre os encontros, informar qual o montante a ser dado para dinheiro de vela e outras *abotas*, quotas, recolher lenços, quando for necessário para enfeitar bandeiras para a festa de casamento.

É de se reportar que, muitas vezes, as numerosas tradições orais africanas, um segmento da maior importância na história cultural de um povo,

foram subestimadas; da mesma forma que as nossas cantigas de *mandjuandadi*, que constituem uma das peças mais ricas da oralidade guineense. Espólio que engloba em si um conjunto de factores que têm a ver com a vivência comunitária, as cantigas abordam sobretudo temas do quotidiano das mulheres: os ditos, os provérbios, as parábolas, algumas preces e até pragas. E nas próprias histórias tradicionais vamos encontrar cantigas – as cantigas de *stória* – muitas vezes usadas para animar as noites de velório e do fim das cerimónias de choro.

As cantigas têm formas diferentes e são acompanhadas de toques diferentes: as simples, as desgarradas, o dito/resposta do tipo *leixa-pren*, tocadas em forma de *kumboi* (comboio), morna, *nina* (ninar ou acarinhar, devido ao compasso lento, mais lento que *kafé kinti*, mas mais rápido que morna), *kafé kinti* (café escaldante, significando toque a um ritmo acelerado), *kumpo* (tipo de dança da cerimónia de iniciação ou circuncisão, *fanado*). Essas cantigas servem para chamar a atenção dos membros do grupo, em particular, e da comunidade, em geral, sobre a amizade, o amor, a harmonia, o desalento, o amor não correspondido, as desavenças. Tudo isso apresentado com banhos de ironia, de escárnio e até de uma forma lírica, se nos for permitido o uso do termo.

Para além das situações acima apontadas, as cantigas de *mandjuandadi* reflectem, ainda, o sentimento de amor à terra onde as *mandjuas* (colegas, coetâneas) nasceram. Por mais pobre que seja a terra, ela é cantada e enaltecida. Tanto em Cacheu, em Geba, em Farim, como em Bolama e Bissau, encontramos o mesmo sentimento no cantar a terra que nos viu nascer: *Catcheu na nhani tel i mas un baleil nin si Catcheu nhani i mas un baleil lifanti nhani i mas un balei*, o mesmo que: Por mais que seja submetida à canseira, Cacheu será sempre superior a um balaio; a canseira de Cacheu é igual à de um elefante, pois por mais magro que seja um elefante jamais caberá dentro de um balaio, mesmo depois de morto. Os de Geba sentem que *Djiba sabi no ka na torkial ku tera di lus* (...), significando que Geba é uma terra boa e que não a trocarão nem por terras mais desenvolvidas – terras de luz. Em Farim, ouviu-se dizer que Farim² é uma terra onde se sente bem (*terra sabi*).

² As cinco localidades foram seleccionadas para recolha do *corpus*, objecto de estudo, porque:

Bissau foi capital de concelho, Comarca, Província ou Distrito segundo as épocas. Desde o século XVI que havia comerciantes portugueses instalados nessa ilha papel, com africanos cristãos. Em 1687, depois em 1696, diversos trabalhos de fortificação são levantados pelos Portugueses. Foi também esta localidade palco de várias guerras de resistência;

Bolama, instituída capital em 1879, crê-se que a exuberância do seu solo, o clima, a ascensão à capital, o lançamento da primeira imprensa nessa localidade, fizeram dela um lugar de concentração de pessoas vindas dos mais variados pontos da Guiné. Certamente, as guerras tribais, segundo Carlos Cardoso (1996), teriam também contribuído na procura de Bolama como local de acolhimento de muitos guineenses espalhados pelo território;

e afinal é a mais pura verdade, pois é o mel de Farim que estão saboreando – *Farim sabil mel di Farim/ el ku n na pirmi n na bibi* (...). Os bolamenses sentem que Bolama é uma terra boa onde sabe bem estar-se. Nos becos de Bolama está-se bem, imaginemos as suas ruas, quão bem não nos sentiremos nelas. Os de Bissau entendem que Bissau *sabil n ka na bai nim kau*, isto é, Bissau é uma maravilha/ não vou a sítio nenhum. E, assim, cada um à sua maneira, os naturais cantam a terra natal, acarinhando-a através das cantigas de *mandjuandadi*.

As cantigas de *mandjuandadi* são, portanto, reflexos da vivência de toda a colectividade. Uma forma de encarar as desventuras que a vida impõe a essas mulheres e de expressar sentimentos e atitudes como a amizade (*kamaradia*), o amor (*kerensa*); as desavenças (*pui mal*); a rivalidade (*kumbosadia*); a reconciliação (*pui sabil*); a maternidade (*padidandadi*) e a infertilidade feminina (*k' nin si n ka padi* – mesmo que não tenha gerado um filho); a violência doméstica (*papa bida n'anhima pa mi* – querido virou comichão incómoda para mim), a morte (*mortu*); os sacrifícios de uma mãe (*kansera di padida*), etc. Ainda vamos encontrar nessas cantigas os valores morais e culturais enaltecidos, assim como o respeito pelos valores da tradição.

As cantigas são produzidas individualmente e passadas ao grupo que dela se apropria, servindo as mesmas para casos similares ao que estaria na origem da sua produção. Elas surgem quando o indivíduo/grupo rejeita um comportamento ou uma acção – aqui a cantiga censura (*kolega di banku*); as cantigas são produzidas para reparar algum mal-entendido, com vista à reconciliação ou ainda quando se quer lisonjear alguém ou manifestar uma amizade. Portanto, ante situações julgadas de ameaça de diminuição ou perda de prestígio perante o grupo, a cantiga pode surgir como um meio de qualificar o sujeito, assim como pode ocorrer para conciliar, reparar, reclamar atenção.

Essa criação estética, em contraste muitas vezes com as tensões quotidianas, pode ocasionar uma regeneração da identidade do indivíduo, um reequilíbrio emocional, assumindo assim uma função socialmente integradora e, também, reguladora. Por isso, permitimo-nos afirmar que as cantigas

Cacheu, situada na margem esquerda do rio Cacheu, foi a primeira das feitorias a ser fortificada (desde 1588) pelos moradores da época, mesmo sem a ajuda da Coroa. Os franceses tiveram ali uma loja no século XVII. Considerado, segundo vários estudiosos da história da Guiné e do crioulo, o berço do crioulo guineense;

Farim, povoação fundada em 1641 pelo Capitão-mor de Cacheu, Gonçalo de Gamboa, era considerada a *antena* de Cacheu, funcionando como um *centro collector e redistribuidor*;

Geba, que se situa no limite das marés, foi o empório maior dos Portugueses na Guiné porque é com Farim a porta dos comércios dos mandingas, e é também dos Futa-fulas e dos Biafadas. Fundada no século XVI, Geba teve um comando civil e militar, sob as ordens do Governador de Bissau. Foi um grande mercado de marfim, courama, cera e algum ouro.

de *mandjuandadi* constituem uma “oralidade” que espelha a consciência e abre um novo horizonte da existência individual e social daqueles que as produzem e/ou as identificam como própria. Nessas cantigas, o acto de produção é guiado por uma intenção que começa por ser individual, passando imediatamente para um quadro social. Os seus autores, maioritariamente mulheres, são levados não por uma tarefa profissional enquanto pessoas de letras, absorvidos por um mundo autónomo da cultura, mas por uma tarefa social, de comunicação, para construir uma significativa parte da interacção grupal. Assim, o indivíduo acaba por demonstrar a capacidade de ser ao mesmo tempo sujeito e objecto da sociedade. Como sujeito pode influenciá-la, moldá-la e como objecto ser por ela moldado, e vai espelhar-se nas cantigas, expressando uma relação bilateral, compreendendo, ao mesmo tempo, tanto uma tentativa de contínua harmonia consigo mesmo como uma contínua participação em determinados traços específicos de um grupo.

Na sua arte de comunicar, através das cantigas, as mulheres botam a mão a um instrumento didáctico importante, ligando a moral ao lúdico tal como a tradição oral faz a ligação entre a arte de contar e a moral ou ética, para criticar situações e *status quo*, satirizando a corrupção e a desoladora desordem social, com a intenção de levar a uma mudança, a uma melhoria da ética política e social, melhoria do clima comunitário. No plano das cantigas, a oratura assume também uma função utilitarista, desempenhando o papel de regulador social.

Nesta linha, a voz individual permite que o outro que está na margem seja escutado e que, através do seu texto, conte a sua própria história, facilite a propagação do eco da terra. Essas cantigas, elaboradas como uma enunciação colectiva, ainda que encaminhadas por uma individualidade, mostram-se preñes de intenção política e social e propiciam a emergência das vozes, muitas vezes silenciadas, de um determinado fragmento comunitário.

A linguagem utilizada nas cantigas é metafórica, muitas vezes irónica, modificada propositadamente para fazer ecoar a individualidade, o que vai no mais íntimo e que, nas sociedades tradicionais, se é treinado a esconder, a calar, a relevar. Pois, essas cantigas espontâneas conseguem, como um acto estético, que de facto são, fazer sobressair tanto a voz individual e a identidade pessoal, quanto a presença da colectividade.

Os signos, os símbolos ancestrais, os mitos, que fazem parte do quotidiano, são introduzidos na tecitura desta produção estética e a memória é o pólo valorizador e conservador da mensagem dessas cantigas de *mandjuandadi*.

O valor contestatório, crítico, de chamada de atenção, fica evidenciado pela manobra metafórica, pela riqueza da codificação, da pujança de referências a todo um mundo comum ao grupo que intenta chamar a atenção sobre o que se está dizendo/cantando e, com isso, muitas vezes desarticular, desconstruir o discurso vigente portador da perpetuação dos costumes mais

rígidos. Assim, a *mandjuandadi* surge como uma comunidade ideal, uma comunidade imaginada, como diz Benedict Anderson, que abriga a todos, conciliando diferenças, abolindo o nocivo, contrariando o tradicional, por vezes, através de mecanismos próprios de rejuvenescimento e dinamização do sentido grupal.

É de salientar que a fonte onde se vai buscar água ou lavar roupa é o espaço ideal para a criação de cantigas. Enquanto se “rola” a roupa na tábua inserida na “tina” (selha feita de barril cortado ao meio, o mesmo utilizado como instrumento de percussão nos momentos de festa), tanto o movimento do corpo da mulher, no acto de lavar a roupa, quanto o barulho da roupa na tábua, são, no nosso entender, um estímulo para a invenção de certos ritmos ou tons musicais. A cozinha, o caminho da fonte para casa, o caminho do mato, onde se vai apanhar lenha para casa, os momentos enquanto se passa a ferro, enquanto se costura, são ocasiões e ambientes (dependendo dos afazeres de cada mulher) que propiciam a invenção de uma ou mais cantigas, a sua elaboração, etc. Porém, uma cantiga pode nascer, e nasce mesmo, em ambientes de festa e saem por vezes tão esmeradas como se tivessem merecido um longo momento de elaboração.

As letras são inventadas, memorizadas e mentalmente elaboradas. E por serem cantigas memorizadas que vão passando de boca em boca, de geração em geração, tendem a sofrer modificações ao longo dos tempos. Há casos de cantigas reclamadas por duas ou mais localidades como sendo originárias dessas povoações de diferentes pontos do país. Pode-se encontrar, ainda, duas ou mais versões de uma mesma cantiga em localidades diferentes.

Em 1999, Vítor Quelhas afirmava, num seu artigo publicado no *Jornal Expresso* de 26/7/1999, sobre a obra de Alexandre Parafita, *A Comunicação e a Literatura Popular*, que “a transmissão tradicional do saber passa pela oralidade, que assim se constitui não apenas como veículo privilegiado de identidade, comunicação e reprodução sociais, mas também como meio de desenvolvimento humano e de construção de uma dada imagem do mundo, em nada inferiores, sabe-se hoje, aos das sociedades da escrita, embora estas disponham de um sofisticado e hegemónico arsenal de suportes de produção e comunicação”. E as cantigas constituem, entre outros, esse meio de desenvolvimento humano, também, pelos ensinamentos que encontramos no seu conteúdo; e muitas vezes porque são capazes de contrariar o código comunitário, surpreendendo-nos com propostas inovadoras, tal como acontece na cantiga “*kasamenti di foronta*”, “casamento de angústia” em que a cantadeira diz não a um casamento de angústia, de sofrimento, contrariando as regras tradicionais que obrigam a mulher a suportar toda a sorte de violência apenas para não desfazer o seu casamento.

Assim, tudo aquilo que pudemos encontrar e registar, durante a nossa investigação de campo, no âmbito das cantigas de *mandjuandadi*, são produtos de uma invenção/memorização de letras de cantigas cantadas por oca-

sião de festividades ou *choros* cerimónias fúnebres e que consideramos, em muitos casos, poemas com grande valor estético, pois, no nosso entender, encontram-se nas cantigas de *mandjuandadi* a combinação da beleza da tradição oral e o valor estético reservado à literatura – e não é por acaso que as produções orais são chamadas por muitos estudiosos de oralitura. Pois, nesses textos, podemos encontrar laivos de intriga, o drama de amor, de amizades, o canto de gratidão à mãe pela protecção que dá aos filhos, de correctivos sociais, além de provérbios e até cânticos religiosos profanados. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982) o canto é o símbolo da palavra que liga a potência criadora à sua criação, na medida em que esta reconhece a sua dependência de criatura e a exprime na alegria, na adoração ou na imploração.

Por isso, podemos afirmar que o estudo e a valorização das cantigas de *mandjuandadi* vão contribuir para um olhar interpretativo mais profundo, talvez diferente, em relação ao olhar desconfiado e até menosprezante que muitas vezes o público menos avisado tem conferido aos textos da oralidade, influenciado pela tendência dominante de se desprezar ou minimizar o popular, considerado subalterno, guiando-se pela consagração canónica. E irá para além da interpretação estereotipada, obrigando a articular ajustes nas percepções do literário, de forma a considerar a importância, por exemplo, das poéticas orais como modelos-base, como fonte de inspiração (COUTINHO, 2001), porquanto não se trata aqui de um escritor com o seu estilo, mas de uma unidade, de um sujeito colectivo que abarca em si mesmo uma das peças cruciais de uma cultura, neste caso a da tradição oral guineense, as cantigas de *mandjuandadi*.

Bonitasku di iagu salgadu	Beleza d'água salgada
Bu kaia paridi bu sumenta baranda kasa na güiba	Caiaste a parede cimentaste a varanda está a casa a desabar
Bu sumenta baranda o bu kaia paridi ma kasa na güiba	Cimentaste a varanda caiaسته a parede mas a casa, essa, está a desmoronar
dinti branku garasa bonitu ma larma na lagua	Dentes brancos um bonito sorriso enquanto as lágrimas transbordam
baranda na lampra paridi bonitu o ma kasa na güiba Bonitasku di iagu salgadu	Varanda a brilhar bonita parede uma casa a desabar Beleza d'água salgada

A análise interpretativa de algumas cantigas é uma das formas que encontramos para a melhor apresentação dessas peças culturais. Nesta linha, segue como o nosso primeiro exemplo uma cantiga de escárnio, *Bonitasku di iagu salgadu*, Beleza d'água salgada.

Trata-se de uma cantiga de escárnio em que a cantadeira, fazendo uso de figuras como a metáfora e a antítese, achincalha aquilo que considera uma falsidade, uma vida de aparências. Aqui, a linguagem desliga-se completamente da realidade a que se refere, porque, de facto, o sentido é outro. A cantadeira anónima de Cacheu consegue libertar-se das limitações da linguagem de comunicação quotidiana para deitar a mão a este trunfo literário, sem que, no entanto, o conhecesse. Note-se que o uso da linguagem figurada, metáforas, muitas vezes até um tanto herméticas, é muito comum nesse tipo de cantiga.

Ao entrarmos no jogo antitético que esta cantiga nos oferece, é-nos apresentada a visão de uma vida falsa ou de aparências. Um texto intemporal, aliás, como quase todas as cantigas de *ditu*, porque elas vão servindo, ao longo dos séculos, de exemplos do quotidiano, adaptando-se a situações similares que se vão repetindo. O jogo antitético a que nos referimos está patente nos versos "Um bonito sorriso/lágrimas a cair; bonita parede/uma casa a desabar/Beleza d'água salgada". É um quadro de desilusão que a cantadeira nos dá a conhecer. De uma forma não muito subtil, ela apresenta-nos uma vivência de aparência qualificada ou categorizada, exposta através da imagem de uma casa em ruínas.

Porquê a imagem da casa? Ela apresenta-se como o centro da comunidade e, segundo o dicionário dos símbolos, a casa é também a imagem do Universo. No universo mítico guineense a casa é a protecção dos vivos e dos mortos (os chamados defuntos da família ou *asalmas*), assim, todas as linhagens têm por obrigação manter a casa grande, a casa da família, onde todas as cerimónias familiares são realizadas. Por isso, quando nos surge na cantiga a imagem de uma casa em ruínas, apesar das aparências, significa que o que se tem de mais sagrado está em decadência. E é também uma forma de avisar que é preciso fazer algo.

Porém, tudo isso não tira a intenção da cantadeira de exprimir a sua desilusão relativamente a uma situação supostamente artificial: por um lado, uma realidade dura e difícil, escondida e escamoteada por uma aparência de perfeição e candura, uma inadequação entre o que transparece e o que se vive na realidade.

O recurso à imagem ou símbolo *dentes brancos*, reporta-nos para o *ditu* ou provérbio crioulo "*dinti ka tem sangue*", ou seja os dentes não têm sangue, isto é, um sorriso não é sinónimo de alegria. Pois se levarmos um corte, diz-nos o ditado popular guineense, a ferida deita sangue, mas quando um dente se parte não há sangue (e sangue é dor, mas também é ligação, é laço). Nestes termos, os dentes representam a força de triturar, caracterizam a apa-

rência da perfeição, o não verdadeiro, assim da mesma forma como a varanda e a parede são apenas fachadas de uma casa que pode muito bem estar em ruínas.

Que motivações teriam levado a cantadeira a estas referências? Um casamento forçado, sem amor, em que tem de mostrar que tudo vai bem? Um problema comunitário que não se quis divulgar, tentado-se a todo o custo esconder a verdade dos factos? Uma família desavinda, cujos problemas não se querem do domínio público? Ou apenas o desabafo de uma cantadeira que se sente mal amada e supõe ser a vida da rival uma falsa felicidade? Todas estas perguntas são interrogações que o conhecimento da realidade nos leva a fazer, podendo cada um dos que escutam a cantiga dar a interpretação que lhe aprouver. Por fim, a cantadeira remata a sua cantiga com um provérbio: *Bonitasku di iagu salgadu*, "Beleza d'água salgada". A água salgada, ou seja a água do mar, por mais límpida que seja não se bebe, portanto, pode alimentar a nossa fantasia mas não mata a sede. Este último verso só vem reforçar a imagem duma falsa limpidez, do inútil dissimulado em contraste com uma realidade desconhecida, porém supostamente de mágoa e de sofrimento.

Um dos temas de várias cantigas é a morte. Tida como um profundo e escuro sono, um caminho de ida sem volta, pelo menos fisicamente, a morte para todos aqueles que cumpriram com a sua missão, honrando os seus durante a sua vida terrena, é também o caminho de volta ao lar; e lá ser-lhe-ão sempre garantidos o comer e a *sombra*, agasalho. Eis o exemplo:

Mortu	Morte
Ami i di bariga garandi ali mortu bin kaban n fika ami son tok n na ndjarga	Pertenço a uma família extensa – Que abastada família tinha eu a morte veio acabar connosco – a morte funesta tudo levou todos se foram e eu fiquei só – e cá estou eu só a andar pelos cantos – a andar pelos cantos
Ami i di bariga garandi ala mortu bin kaban n fika ami son tok n na ndjarga	Pertenço a uma família grande – que grande era a minha família a morte veio acabar connosco – olhem em que me tornei só fiquei numa desamparada
Si mortu ka bali ami ki i ka bali par el n fika ami son tok n na ndjarga	Se a morte é funesta ela é mais cruel para mim pois desamparada e só ela me deixou a andar pelos cantos

É uma cantiga triste, lamento de quem nasceu e foi criada no seio de uma família numerosa com alguma posse. De repente, os membros dessa família foram morrendo e a pessoa dá conta de que está desamparada, sem ter com quem conversar, com quem desabafar, sentindo-se isolada. É, pois, um dito a quem nos toma por um "Zé-ninguém". Uma forma de fazer as pessoas se lembrarem que outrora se pertenceu a uma família próspera. A morte, apesar de não ser tida como um fim, mas como uma partida para uma outra vida, podendo o morto, nessa vida, estar junto dos seus e protegê-los, a morte é o que destrói a existência (pelo menos a terrena) e priva-nos da companhia dos mais queridos. A morte representa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo (CHEVALIER e GHEERBRANT, *ibid.*). Nesse caso, a morte, que levou todos os entes, foi a causadora da angústia e do desespero provocados pela solidão. É de se lembrar que muitas das grandes famílias que tiveram um *Gan* (casa de família) de renome acabaram na miséria, que começara com o desaparecimento físico do chefe da família, acabando os restantes membros por abandonar a casa, indo constituir a sua própria família.

A autora da cantiga, numa forma de cumplicidade com quem a escuta, canta: e dizem que *a morte é funesta*? Se assim for, isto é, se *a morte é má*, eu sou testemunha viva dessa verdade, pois *a morte deixou-me só, desamparada, a andar pelos cantos*.

O casamento, a relação entre a esposa e o marido estão na razão de muitas cantigas de *ditu*. Neste caso, são duas vozes que se contrapõem: uma voz de revolta e outra conciliatória, conforme pede a nossa tradição. "Cunhada minha" é uma das abordagens bem conseguidas, deste tema.

<i>Nha Kunhada</i>	<i>Cunhada minha</i>
Nha kunhada kontan bu ermon o Kuma n ka pudi mas sufuri ami n na ruma kargu	Cunhada minha conta ao teu irmão que já não posso mais sofrer vou fazer as malas
sufuri, sufuri nha kunhada sufuri, sufuri nha kunhada balur di mindjerndadi o i na porta di kasamenti	Releve, releve cunhada minha releve, releve cunhada minha que o valor de ser mulher está (na porta do) no casamento

Esta cantiga é um retrato da vida doméstica africana em geral e também da Guiné-Bissau, sem pretensão de excluir a maioria dos países do mundo, em que, infelizmente, se vêm registando violências impensáveis contra a mulher. Dizíamos nós que esta cantiga é um retrato da vida doméstica em que se assume, através do sujeito do texto, que todo o valor, o respeito de uma mulher se baseia no casamento. A mulher deve manter essa aliança,

mesmo que se sujeite a brutalidades de todo o tipo. Tanto assim é que, em situações de agressões em relação à mulher, normalmente são as famílias mais próximas que medeiam o conflito, mas sempre é pedido à mulher que sofra, isto é, que releve, pois um dia o marido haverá de cair em si e mudar, e o ditado guineense é bem preciso: "O homem nasce para a rua, a mulher é dona da sua casa".

Esta cantiga, da autoria de Francisca Alves, e que nos foi cedida por Maria de Fátima Pereira Barreto (falecida em Novembro de 1997), é cantada em desgarrada: a primeira estrofe é cantada pela mulher violentada pelo marido, a que a cunhada responde na segunda estrofe pedindo à outra que não abandone o lar, pois é ali que reside todo o seu respeito de ser mulher. Aqui, a cantadeira, a cunhada que responde ao apelo da esposa do irmão, de acordo com as leis comunitárias, é portadora duma mensagem que se quer educativa. Porém, se por um lado dá voz à mulher violentada, por outro faz surgir uma voz autoritária que adverte a mulher sobre o casamento e sobre o que este representa na sociedade. A comunidade reprime e condena a mulher que abandona o lar. Quando é o marido a expulsá-la de casa, os mais velhos, sobretudo as mulheres grandes, encarregam-se de a levar de volta para o lar, *o seu lugar*. Em suma, a voz da cunhada não é, nem mais nem menos do que a voz de toda uma comunidade que condena aquele acto.

Assinalamos algumas palavras-chaves, no nosso entender, representativas na cosmogonia guineense à volta das quais o texto se desenvolve, são elas: o casamento, que representa a união, o lar e lugar de respeito, valor de ser mulher; o sofrimento, isto é, a não revolta; cunhada, que tanto pode ser amiga e confidente, como pode desempenhar o papel de desqualificador da esposa do irmão, com vista a perturbar a harmonia do lar. A seguir, outros exemplos do mesmo tema:

<i>Kasamenti di foronta</i>	<i>Casamento de angústia</i>
Kasamenti ai n'ka nega kil di fadiga oh el ku n'ka misti	Casamento não nego mas o de maus tratos dispenso
Kasamenti oh ai n'ka nega kil di foronta oh el ku n'ka misti Ai djanfa ku na bin pa mi djanfa di mal oh el ku na lebam	Casamento sim não o recuso mas o de angústia dele fujo (é o que não quero) Ai maldição que maldição é esta que para mim vem uma desgraça que vem para me levar (para se apoderar de mim)

Nesta cantiga de *ditu*, algo insubmisso, encontramos um tom expositivo no discurso da cantadeira “casamento, não nego” que é realçado pelo tom intimista que envolve o destinatário. É como se a cantadeira quisesse testemunhar a amargura de um casamento infeliz. Na cantiga, o sujeito deixa subentendido várias perguntas a outras mulheres, como por exemplo: quem recusa o conforto de um lar? A atenção de um marido bom? Quem, entre vós, se deixaria arrasar apenas para manter um casamento? É um tom desafiador, que vai contra as regras tradicionais. Contrariamente à voz da cunhada que pede à mulher do seu irmão que fique, que releve, aqui a voz da mulher revoltada assume uma autodeterminação. O enunciador renega o sofrimento, o infortúnio, pois considera aquele casamento uma desgraça que veio para a levar à morte.

Convém realçar o estado psicológico do sujeito do texto que é de profundo desespero e tristeza e parece não dirigir a sua mensagem ao marido carrasco, mas à comunidade censuradora que parece pronta a castigar. Mas a voz do sujeito é uma voz determinada que adverte o receptor “Casamento/não nego/o de maus tratos/dispenso (...) Casamento sim/não o recuso/o de angústia/dele fujo”, recusando com determinação o sofrimento, preferindo uma vida de solidão. Contudo, ao finalizar a cantiga, ameniza o tom de voz que passa de determinação à confissão do seu desespero, como se suplicasse: “Ai maldição/que maldição é esta que para mim vem/uma desgraça/que vem para me levar”. E permitimo-nos ajuizar que o sujeito pede compreensão do receptor, dos que o podem vir a condenar. É a maldição, a des-

Par Sabi Tene	Quão Bom é Ter um Par
Par o, par o, par o suma n ka tene par el ku manda bo na tchoman di bandida	Par o, par o, par o Como não tenho par por isso estão a chamar-me de bandida
Par o, par o, par o si bu ka tene par tudu nomi bu ta dadu	Par o, par o, par o se não tens par chamam-te de todos os nomes
Par o, par o par sabi tene si bu ka tene par tudu nomi bu ta dadu	Par o, par o, par o quão bom é ter um par se não tens par chamam-te de todos os nomes
Sorti, sorti, sorti si bu ka tene sorti e ta tchamau di bandida	Sorte, sorte, sorte quando não se tem sorte chamam-te de bandida

graça, a culpada de tudo. É como se fossem as forças do mal, destruidoras, dispostas a desterrá-la, começando essa *mufunesa*, catástrofe, pelo casamento; assim entende o eu lírico a sua má sorte, algo que ultrapassa as forças terrenas.

Os sentimentos como a solidão, o amor não correspondido, são temas facilmente encontrados nas cantigas de *mandjuandadi*. Ligado ao pensamento de que nenhuma mulher nasce para viver só, a aspiração, muitas vezes sem correspondência a um companheiro, que se apresenta inatingível, surge ligada a um quadro de lamento de quem se sente inconformado com a sua má sorte, que se alia à falta de solidariedade da comunidade. É uma cantiga de *ditu* muito forte, transmitindo os sentimentos de uma pessoa que não é casada e que ao mesmo tempo lamenta o facto de ser alvo de insultos, porque não tem companheiro. Enaltece quão bom é ter um par, ter alguém com quem se possa partilhar os momentos da vida. A autora da cantiga lamenta tanto a sua solidão quanto a má sorte. É uma cantiga assumida por pessoas que se sentem vítimas de desconfianças infundadas, desconfianças essas que podem advir de um relacionamento amistoso com uma pessoa do sexo masculino. E esse relacionamento é intolerado e muito mais comentado quando a mulher não tem compromisso matrimonial, acabando por gerar um grande mal-estar. Por isso, só quem nunca foi vítima deste tipo de intriga é que não sabe *Quão bom é ter um par*, deixando a autora da cantiga subentendido o seu secreto desejo.

É um canto de tristeza em que a cantadeira joga com o entendimento que os guineenses têm da palavra *sorti*, sorte que, para além de sorte também significa ir a vidente *deitar sorte*, isto é, saber do futuro. O sujeito fala da falta de sorte ao mesmo tempo que deixa subentendida a pergunta, quem irá ver a minha sorte numa vidente para saber do meu futuro? Portanto, na lógica da cantadeira, só uma vidente poderá esclarecer donde terá vindo a sua infelicidade. Pois, diz o ditado popular, nenhuma mulher nasce para ficar só. Quando isso acontece, há um porquê, por isso, há-que procurar saber junto a videntes, *baloberos* e outras entidades dotadas de poderes de prever o futuro e contactar o Além.

Ainda sobre o casamento, já que a vida da comunidade tem como seu alicerce a família e esta começa com o compromisso da aliança, uma cantiga em que, duma forma ardilosa, a cantadeira exprime a consciência que tem de eventuais constrangimentos que podem advir duma vida a dois. Reporta-nos para o encontro de duas etnias diferentes, Fulas e Mandingas, que gerou conflito, resolvido que tenha sido, na perspectiva de chamar a atenção, sobretudo da mulher, para a tolerância necessária. O repicar do sino é o símbolo dessa união.

<i>Kilin... kelen...</i> <i>Kilin... kilin...</i>	<i>Kilin... kelen...</i> <i>Kilin... kilin...</i>
sinu na kudi kilin... kilin... kilin kilin ô sinu na kudi kilin... kilin...	o sino repica kilin... kilin... kilin kilin kilin o o sino repica kilin... kilin
nhu Bera nhu odja kusa di nhu Nas nhu Nas ô nhu odja kusa di nhu Bera i nega tagua ndjudjadu i rinka polon ku si ris	senhor Vieira viu o que fez o senhor Inácio senhor Inácio viu o que fez o senhor Vieira recusou as tábuas (vigas) ajetadas e arrancou o poilão com a sua raiz
kilin kilin ô sinu ta kudi kelen... kelen... kontrada di fula ku mandinga sinu na kudi kelen... kelen	Kilin... kilin... ô o sino repica kelen... kelen... Encontro de fulas e mandingas o sino repica kelen... kelen...

O casamento simboliza o momento de união de duas famílias, com modos de ser diferentes, contudo, não deixa de ser um momento de alegria, daí o simbolismo do sino que repica nos momentos dessas celebrações importantes. Por vezes, a filha que vai casar-se pode ser que seja a menina dos nossos olhos, por isso a simbologia do chamar o senhor Inácio para testemunhar o que fez o senhor Vieira e vice-versa; os dois nomes simbolizam os testemunhos do acto. Pois o noivo nunca leva o que não presta, leva sempre a árvore com as suas raízes e nunca tábuas ou vigas enjeitadas. Por seu turno, as raízes simbolizam os sentimentos dos pais que acompanham a filha que deixa a casa dos seus progenitores, conscientes de que no casamento, conforme reza o costume local guineense “um dia mel, um dia fel”, contudo, para jamais se desfazer. Cantada ao ritmo denominada *nina*, esta cantiga é acompanhada com o bater compassado do mastro da bandeira, enfeitada de lenços, no chão ao som da tina e dos *palmos*, uma espécie de matraca feita de madeira e aos pares, normalmente utilizada para acompanhar o toque da tina.

Há nesta cantiga certas palavras que consideramos “chaves” dada a sua importância na expressão da mensagem: o repicar do sino que simboliza a união e o aspecto de alguma enculturação; tábuas ajetadas em contraste com poilão e a sua raiz que emblemam, respectivamente, o arranjo ou aproveitamento daquilo que podia ter sido deitado fora e o autêntico; Fula e Mandinga, expressando a diferença, o conflito, mas de todo ultrapassável pela superioridade do amor que junta duas pessoas; senhor Vieira e senhor Inácio, testemunhas da comunhão, são a imagem representativa dos *garandi*, os mais velhos. O cerne semântico da cantiga está no símbolo *poilão*, a

expressão de durabilidade, de grandeza e de protecção, daí considerar que seria esse o âmago do sujeito poético desta cantiga.

Ainda tratando-se da relação amorosa entre um homem e uma mulher, o tema do ciúme é apresentado sob várias capas. “*Safrai na Manha*” é a imagem do despeito; a companheira sente-se traída, ultrajada, e o pior é que o objecto da traição é uma pessoa próxima, daí a propositada esconjuração do companheiro.

Safrai na Manha	Safrai na Manha
Safrai na Manha na Manha bim djudam ku timba matchu	Safrai na Manha Na Manha ajude-me com o porco formigueiro
Ai o Na Manha ke bo bim djudam ku timba matchu	Ai o Na Manha meu Deus, venham socorrer-me do porco formigueiro
Kuma timba matchu timba ka bim kumpu i bim dana i bim dana mama	Sabem? O porco formigueiro o porco não trouxe união (não veio construir) veio destruir veio destruir os laços de família
Ai timba matchu timba ka bim kumpu i bim dana i bim dana mama	Ai porco formigueiro o porco não veio construir veio destruir veio destruir os laços fraternos

Esta cantiga é de Bissau, mas é muito cantada em Cacheu. Trata-se de uma pessoa, um marido/amante que criou conflito no seio da família da mulher com quem vive, conflito entre a própria mulher e a família desta. Por isso, a mulher apela a um dos grandes *irans* da sua linhagem, *Na Manha*, apelando a este com a palavra *Safrai* que indica apelo e esconjuro. Ao parceiro apelida-o de *timba-matchu* (porco formigueiro ou gimbo), um animal que vive em buracos subterrâneos e que se alimenta de bagabaga (térmitas).

Como acontece pouco nas cantigas, nesta censura o homem é que é apresentado como o pomo da discórdia familiar, daí o pedido de ajuda para que se possam livrar de tal sujeito, que, em vez de compor/construir, de trazer fraternidade, veio criar confusão no seio da família, destruindo os laços fraternos. É como um pedido de socorro, em que o sujeito do texto assume o desgosto que lhe vai na alma, através do chamamento *Safrai na Manha*.

Tratar-se-ia de um caso de incesto, ou de adultério entre o companheiro ou amante da cantadeira e a irmã desta? O facto de apelidar o amigo adúltero de *timba-matchu*, porco formigueiro, sendo este animal o totem da

linhagem dos *Bassutu*³ (pertencente à etnia papel), pode constituir para a colectividade um sinal de identificação da pessoa a quem o *ditu* é dirigido, sobretudo se não se tratar de um companheiro com quem a cantadeira vive maritalmente. Contudo, seja qual for o nível de relação desta com o seu companheiro, o adultério é interdito pela comunidade, merecendo em cada grupo étnico um determinado castigo. Muitas vezes, porém, para minorar o mal causado, atribui-se o facto a uma maldição feita à mulher com a finalidade de destruir a sua reputação na comunidade.

Como em quase todas as cantigas, as cantadeiras fazem recurso a linguagens e sentidos figurados que nos permitem ler por entrelinhas, com possibilidade de múltiplas interpretações. Assim, sentimo-nos autorizados a fazer uso dos conhecimentos da realidade local apenas com recurso a uma melhor interpretação. E é nesta linha que concluímos que se trata de uma cantiga dirigida a um companheiro adúltero, em que o objecto de adultério seria a irmã da mulher, que, por sua vez, não condena a amante, mas sim o homem, visto como destruidor dos laços fraternos.

A intriga, o diz-que-diz, faz parte da vida comunitária, sobretudo quando sobra tempo para uma conversa. A vizinha que vai tarde ao mercado, a amiga que chega sempre atrasada aos convívios, a rival, a suposta ladra, a que se acredita ser feiticeira, são os temas favoritos. "Kolega di banku" é um exemplo.

Ai kolega di banku	Ai colega de banco (colectividade)
Ai kolega di banku kada ora ku n sai pa bim ala i na bim ala n na bim o ke ku n iarau alan n na bim o	Ai colega de banco cada vez que me dirijo ao convívio murmuras: lá vem ela! oh, lá vou eu que mal te fiz lá vou eu
Ala n na bim oh ke ku n iarau ala n na bim oh ke ku n iarau	Lá vou eu que mal te fiz lá vou eu em que te errei

Esta é uma cantiga de desabafo que retrata determinados ambientes em que reina a inveja e a intriga daí advindas. É produto de um diz-que-diz em que a cantadeira ouviu dizer que o seu nome andava na boca de uma das colegas, e que sempre que ela vinha a chegar ao local do encontro a outra comentava: "Lá vem ela, olhem só quando vem!". Não pergunta directamente a pes-

soa em causa e resolve apenas tirar uma cantiga, dando assim deixa para ser respondida. É um *ditu* directo, sem subtilezas e que exprime o sentimento de revolta. A cantadeira não recorre nem a metáforas nem a simbologias.

A vida e a morte fazem parte naturalmente do dia-a-dia comunitário, porém, as mortes jamais são consideradas naturais. Quando se morre, morre-se como castigo a uma desobediência aos *irans* ou *asalmas*, ou, ainda, vítima de *trabalho feito*, uma maldição ou então por obra de alguma feitiçaria. A cantiga que se segue, "lida ó lida", versa precisamente sobre o tema do feitiço, em que a cantadeira se mostra confiante da protecção que tem contra esse malefício.

Lida ó... lida Lida bu matan fas bu ka na kume nha carni	Lida ó... lida Lida e mata-me rápido Não comerás a minha carne
Lida ó... lida Lida bu matan de Ma bu ka na kume nha carni	Faz tudo o que puderes Lida e mata-me mesmo Mas saiba que não comerás a minha carne
Lida ó... lida Lida bu matan nan Bu ka na nheme nha carni o	Lida, lida sem parar Lida e mata-me depressa Não triturarás (com os teus dentes) a minha carne
Lida ó... lida Lida bu matan son Bu ka na nheme nha carni	Lida, lida sem parar Lida e mata-me logo A minha carne não comerás

Na linha das intrigas que também se vive na comunidade, os encontros de *mandjuandadi* servem de momento para os que se sentem perseguidos ou injustiçados se pronunciarem *botando o ditu*, ficando a deixa para quem quiser responder. Esta cantiga é das mais velhas de Cacheu, é um apelo de quem se sente perseguido pela má-língua de alguém ou por algum feiticeiro ou feiticeira, a quem avisa que, mesmo se a conseguirem matar, não poderão comer a sua carne pois esta vai a enterrar. E aqui a carne simboliza o corpo, o defunto da cantadeira, no dia em que for morta pelos feiticeiros. A presença dos feiticeiros está patente no texto, no segundo verso de cada estrofe, onde a cantadeira enfatiza o seu brado. As partículas de reforço: *fas*, rápido; *de*, mesmo; *nan*, logo e *son*, sem demora, funcionam como aspectos verbais, corroborando o sentido de rapidez com que, em tom intimidatório, a cantadeira pede à feiticeira que a mate. O ritmo do toque de tina utilizado nesta cantiga é *kafe kinti*, café escaldante, dançado com movimentos enérgicos como forma de enfatizar a mensagem que se pretende passar.

³ Cf. Odete Costa Semedo, *No Fundo do Canto*: 2003.

O feiticeiro ou a feiticeira não é mais do que um símbolo das energias criadoras intuitivas não disciplinadas, não domesticadas, e que podem desenvolver-se ao contrário do eu, da família e do clã. O feiticeiro é a antítese da imagem ideal do pai, a força perversa do poder (CHEVALIER e GHEERBRAND, *ibid.*). É precisamente como tal que a cantadeira vê todos aqueles que julga desejarem a sua morte, dado que em épocas remotas, e ainda nos nossos dias, se acredita nas forças do mal capazes de levar qualquer um à morte, para misteriosamente ser a sua carne consumida. Porém, na tradição guineense, distinguem-se dois tipos de feiticeiros, feiticeiros de língua (os que, pela força da fala, das suas palavras, destroem a vida do seu semelhante) e os feiticeiros da carne (que se entende por aqueles a quem são atribuídas as mortes de crianças, as epidemias que aparecem na comunidade). E foi com grande satisfação que encontramos numa das cantigas recolhidas pelo cónego Marcelino Marques de Barros⁴, famoso estudioso da oralidade na virada do século dezanove para o vinte, uma cantiga cujo conteúdo se assemelha a esta velha cantiga de Cacheu.

Voz	
Bó salga – m'nha carna, Bó leba-l djiné: s'e' 'mbichâ co bós oh! "e'ca ta ten comedor."	Salgae a minha carne E levae-a a Guiné ⁵ Que se vos apodrecer Não terá comedor "e'ca ta tem comedor."
Coro Ó! Ó! Ó! Ó!	

O mar, o desencontro amoroso, a crença nas divindades protectoras, afigura-se-nos como um dos temas interessantes a destacar nas cantigas de *mandjuandadi*, não só pelo drama amoroso que muitas vezes retratam, mas também pelo lirismo encontrado nesses textos. O mar aparece simbolizando a separação, contudo, vezes há em que expressam a esperança do regresso ou do reencontro.

⁴ Ordenado padre a 6 de Agosto de 1866, Padre Marcelino Marques de Barros nasceu em Bissau, em 1844, e morreu, em Lisboa, em 1928, com 85 anos. Realizou vários estudos sobre as línguas africanas publicados em revistas diversas. Dos seus trabalhos destacam-se: *A Litteratura dos Negros: Contos, Cantigas, Parábolas; Uma lição de Sabe-doria; O Guineense; O Régulo Cumeré; Notas sobre o Crioulo e Línguas das Numerosas Raças da Guiné*, entre outros.

⁵ Da nota do autor: "para as cantadeiras a Guiné é a Ilha de Bissau, grande centro de malefício onde as feitiçarias retouçam à solta".

Monteru konta bias	Monteiro anunciou a viagem
Monteru konta bias o i konta bias i ka fika di bai o ma ke ku n ta rikiri Monteru fundi di mar ka ten firkidja salbason i rainha di mar	Monteiro anunciou a viagem anunciou a viagem e não ficou de partir mas o que peço a Monteiro (que saiba) fundo do mar não tem suporte (que confie) a salvação é a rainha do mar
Fundu di mar ka ten firkidja salbason i rainha di mar o	Fundo do mar não tem suporte salvação é a rainha do mar

É uma cantiga de harmonia, de Bibiana da Góia a Teresa Monteiro (*Trísia Monteru*), quando o marido desta mandou buscá-la, estando ele a viver no estrangeiro. Na altura, porém, a mãe da Teresa que já estava muito velha, encontrava-se doente. Não tendo com quem deixar a mãe, e tendo horror a viagens de barco, encontrava-se num grande dilema: ir ou não ir? E se lhe viesse a acontecer algo, e a mãe...? Como ir ter com o seu amado? Estando a sua amiga ao corrente de tantas hesitações, restou-lhe apenas cantar, encorajando a sua amiga a que partisse ao encontro do amor da sua vida. Que não hesitasse, o mar é grande, é misterioso e sem forquilhas, suportes ou onde poder-se agarrar, mas tendo fé pode-se contar com a protecção e salvação da Rainha do Mar que é a nossa Senhora dos Aflitos. E tratando-se de partir para ir ao encontro do amor, nem o mar deve ser factor impeditivo.

Se por um lado está subjacente um querer ir (e a amiga, a cantadeira, sabia-o), por outro lado há vários factores contra: a doença da mãe, já velha, sendo Monteiro filha única, além do medo do mar. Em relação à mãe, põe-se a questão de um dever moral para com a progenitora, que, com a partida da filha, não poderia, eventualmente contar com mais ninguém e, segundo a tradição, o dever dos filhos, das filhas, sobretudo, é proteger o pai e a mãe na velhice, para que se possa merecer a benção e uma vida próspera, não valendo os progenitores quando de nós precisam, é caminho certo para se ser amaldiçoado.

O mar, por excelência, simboliza uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte, segundo Chevalier e Gheerbrant, e vai surgir, ainda, como elemento que torna a distância ainda maior, desencorajando quem pretende partir, pois o ditado popular guineense adverte: *Asbes mar i kaminhu sim bolta*, "por vezes o mar é um caminho sem volta (regresso)". Todavia, a cantadeira apresenta a fé como algo que supera qualquer medo ou hesitação – *Fundu di mar ka ten firkidja/Salbason i rainha di mar*, "nas profundezas do mar não há suporte/a única salvação é a rainha do mar". Portanto, a cantadeira desta cantiga de

harmonia encoraja a sua amiga a que faça a viagem e que seja acompanhada pela rainha do mar, para que possa encontrar-se com aquele que por ela espera.

Apresento agora uma cantiga de Nina Cabral, dirigindo-se à Natália Dias, sobre como o casamento limitou a sua liberdade.

Dia o Dia Dia o dia dia ku bu na bai n ta dau rekadu bu leba pa mi pa bu bai konta strela geral kuma boia garandi bida tchumbu i bida tchumbu na mar	Dias ai Dias Dias ai Dias no dia da tua partida hás-de levar o meu recado para contar à Estrela geral a grande bóia virou chumbo virou chumbo no mar
Si bu obi tchumbu estrela bida tchumbu o na mar	Se já ouviste falar de chumbo é desta estrela que virou chumbo

Esta cantiga foi composta por Nina Cabral, quando o seu marido, Dibo, a tirou de casa⁶ e passaram a viver juntos em Cantchungo e por isso já não podia frequentar a *mandjuandadi*. Deste modo, diz que a grande bóia virou chumbo – e dá recado cantando, lamentando à sua amiga Natália Dias a quem chama Dia e pede-lhe para que, no dia em que esta fosse ter com as sua *mandjuas*, lhes transmitisse a sua grande tristeza: a de não poder conviver com elas. O casamento tinha prendido a grande bailarina da *mandjuandadi* Estrelinha de Cacheu. Em crioulo, o apelido Dias é Dia, assemelhando-se à palavra dia. Assim, através da homofonia, a cantadeira utiliza o jogo de conceitos e de situações, jogando com a polissemia do advérbio de tempo e do apelido de família da receptora, a quem se dirige, num tom exclamativo.

Esta não deixa de ser uma cantiga de lamento, mas em que a cantadeira satiriza claramente o seu estado de casada, comparando o casamento à prisão (simbolizada pela imagem de bóia que se transformou em chumbo), à perda da liberdade, mas que todas as meninas desejam; porém, há um preço, uma mensagem subtilmente deixada pela cantadeira na sua cantiga.

A terra natal, o chão que viu cada uma nascer, tem merecido elogios, gritos de socorro, sobretudo das filhas, ao longo dos tempos. Em ocasiões certas, as cantadeiras têm-se valido dos seus textos cantados para chamar a atenção dos que deixaram a terra rumo à capital. “Bolama é maravilhosa” é um desses cantos.

⁶ Tirar de casa (tira di kasa) significa desposar.

Bolama sabi	Bolama é maravilhosa
Bolama sabi te ku si beku Si rua ku mas	Bolama é uma maravilha se os becos são maravilhosos que dizer das ruas as ruas são o máximo
Ma Bolama sabi te ku si beku Si rua ku	Mas se os becos de Bolama são maravilhosos que dizer das ruas as ruas são o máximo

Esta curta cantiga de harmonia, de amor à terra, é um texto fechado que não nos dá margem para leituras simbólicas, o que não significa ausência de poeticidade, pois a cantadeira usa um vocábulo de múltiplos significados em crioulo (*sabi*), isso para realçar o quão bom é estar na sua terra natal. Se os becos de Bolama são deleitosos, que comentários fazer acerca das suas ruas? Só podem ser melhores ainda. Se as pequenas ruas são assim bonitas e tão agradáveis, as ruas principais as ultrapassam em beleza e atributos. O interessante é a palavra-chave desta cantiga, *sabi*⁷, duma rica polissemia, que acertadamente a cantadeira vai buscar como atributo para qualificar a sua terra natal.

Catcheu na nhani	Cacheu
Catcheu na nhani no mas un balei o lifanti nhani i mas un balei	Cacheu sacrificada – submetida a canseira somos mais que um balaio oh o elefante exposto a sacrifícios é mais que um balaio
Catcheu na nhani te i mas un balei Catcheu kaba te no mas un balei lifanti nhani i mas un balei	Cacheu a penar é mais que um balaio Cacheu submetida a martírios seremos sempre superior a um balaio um elefante exposto a sacrifícios continua distinta superior a um balaio

⁷ Alguns exemplos do contexto em que é usada a palavra *sabi*: *mininu sabi djubi*, menina elegante e bonita; *bianda sabi*, comida gostosa; *terra sabi*, terra maravilhosa; *i na ianda sabi*, está a caminhar com elegância; *i bisti sabi*, está bem vestida ou elegantemente vestida; *i sabi boka*, gosta de boa comida, é um bom garfo; *i sabi kurpo*, é simpática e bem-disposta.

De nha Pipi da Cunha, mãe de nha Leonor Pereira, mãe de Alberto da Costa, segue uma cantiga de lamento, dirigida à terra natal, utilizando a imagem e um Cacheu que sofre mas que continua de cabeça erguida.

Diferente do hino à Bolama no seu tom plangente, essa cantiga, também fechada no seu significado, é o lamento de uma filha de Cacheu que conheceu a sua terra no seu esplendor e que assiste à sua decadência. A poeticidade da cantiga, no nosso entender, está na multiplicidade do léxico escolhido para levar até ao receptor a mensagem de quanto a sua terra sofre, mas que, apesar de tudo, continua com o porte grandioso de um elefante. A cantiga à terra contém em si uma mensagem de encorajamento aos seus filhos, que sejam firmes, que não se deixem dominar pelo mal-estar nem pela canseira. E o termo *nhani*⁸, empregue no texto, reúne em si tudo que seja sacrifício e dificuldades.

Em termos de representação simbólica, a cantadeira vai buscar a imagem do elefante e do balaio, correspondendo respectivamente ao grande e ao minúsculo. O elefante é tido como o magno, corpulento, que impõe respeito, símbolo de estabilidade, anunciando de longe a sua presença pela força com que vai pisando o solo por onde caminha. E diz o ditado popular guineense: *kabra di matu i lenha lifanti ki i mafe*, “a cabra do mato é apenas lenha o elefante é que é a carne” (usado normalmente quando se acaba de gabar uma mulher e imediatamente aparece outra de porte e elegância superiores à primeira), portanto, se outras terras há que mereçam elogio, perante Cacheu não passarão de algo insignificante. Um outro ditado popular diz *lifanti nunka pirguisa ku si dinti*, “um elefante jamais se sentiu incapaz de carregar os próprios dentes”, uma chamada de atenção aos filhos de Cacheu para não abandonarem a terra, para não se sentirem incapazes perante as dificuldades, a decadência a que Cacheu possa estar submetida, porque, no entender da cantadeira, por mais que se submeta Cacheu a impensáveis martírios, ela soerguer-se-á sempre. A imagem do balaio, um utensílio de uso doméstico que serve para joeirar, colocar roupas a repassar, contudo frágil na sua constituição, é aqui utilizada para melhor acentuar a diferença entre o forte e o diminuto.

A angústia que as mulheres por vezes vivenciam no lar encontra nas cantigas uma forma de dar voz às suas insatisfações. De tia Mmalé Suar ao seu companheiro Zé Bapôt, temos na “Conhecido pelo seu bom nome” a imagem da mulher que ousa desafiar a indiferença do marido, anunciando dar um novo rumo à sua vida. O tom vocativo com que inicia a cantiga evidencia o receptor da mensagem.

⁸ Vejamos algumas das situações em que é utilizado o termo *nhani*: *ami n nhani*, eu sou uma martirizada; *Nbim nhani*, vim para ser sacrificado (nome posto a crianças que nasceram em tempo de calamidade); *mindjer nhani*, mulher/esposa que vive angustiada; *mininu di kiriason ka kansa e nhani*, os meninos de criação (criados fora da casa dos pais) não se sacrificam, são expostos a horrores; *es nhani*, esta é uma vítima, um mártir; *es bim nan nhani na e kasa*, esta veio expiar ou remir nesta casa.

Kunsidu di nomi	Conhecido pelo seu bom nome
Fala di mindjer: Kunsidu di nomi bu ta kontan nhu rei ami Suar Suar na bai ianda	Voz da esposa: Fidalgo/conhecido pelo seu bom nome diga ao senhor nosso rei que eu, que me chamo Soares Soares vai sair a andar por aí
O kunsidu di nomi ke kontan nhu rei o ami Suar o Suar na bai ianda	Oh fidalgo/conhecido pelo seu bom nome diga por mim ao senhor nosso rei que eu, Soares Soares vai sair a andar por aí
Fala di omi: Ianda di Suar oh i ora ku n bida mursegu rabada na seu Suar ta ba ianda	Voz do marido: O sair andar de Soares há-de acontecer quando virar morcego vampiro de rabo virado para o céu aí sim, a Soares sairá para ir andar
Ianda di Suar oh n bida mursegu rabada na seu Suar ta ba ianda	O sair andar de Soares virei morcego de rabo para o céu Soares sairá andando por aí

Uma cantiga de maldizer em que a esposa dirige o *ditu* directamente ao marido, invocando-o através de um epíteto normalmente usado quando não se quer chamar a pessoa visada pelo seu próprio nome, *Kunsidu di nomi*, ou seja, conhecido pelo seu bom nome. Desapontada com o marido (que era rei da sua *mandjuandadi*), a cantadeira ameaça abandonar o lar, deixando subentendido no texto que iria dar um novo rumo à sua vida e tomar conta de si, talvez arranjar um novo amor. É nestes termos que a cantadeira finge dar recado ao próprio marido, objecto do *ditu*, fazendo dele seu confidente. Pois é através deste que a cantadeira pede que o senhor rei seja avisado da decisão de Soares, num *ditu* directo e imediatamente entendido pelo seu receptor, que, de seguida, cheio de ciúmes, responde: “só quando deixar de ser homem”. Porque uma ameaça dessas, em público, feita pela própria esposa, é mais do que uma provocação, é pôr em causa a masculinidade do marido, assim como a sua autoridade no lar.

A imagem de morcego, utilizada na voz do marido, transmite a revolta deste pela audácia da sua mulher em enfrentá-lo. Por isso, movido por egoísmo e altivez, fazendo uso da comparação e do futuro, diz na sua resposta que só permitirá que ela deixe o lar quando se tornar num morcego, um ser extravagante, cego e cheio de indignidade moral, que tudo faz ao contrá-

rio; uma criatura que se põe de rabo virado para o céu. Só quando ficar completamente cego à luz do dia. Sendo o morcego o símbolo de feitiçaria e de pavor, ele confessa que não se transformará em tal ser, por isso faz entender à mulher que ela jamais deixará a casa, porque não sendo cego, bem aprecia as qualidades da mulher que tem.

Porém, esta cantiga, que pode ser apenas uma provocação, para chamar a atenção do marido, permite outras leituras, sobretudo se tivermos em conta a simbologia do léxico *ianda*, andar, que pode impelir o receptor a conotações como “busca de uma verdade”, “realização de cerimónias”, “ir à vidente”. Nessa leitura, a esposa estaria a chamar a atenção do marido para a necessidade de ir consultar um adivinho com vista à resolução de um suposto problema familiar. A resposta do companheiro seria entendida como a de quem se sente forte e em condições de resolver os seus problemas, pondo radicalmente de lado a hipótese de uma ajuda da mulher. Só em caso de se tornar num ser desprezível.

A ausência do namorado ou do companheiro é também um dos temas de que versam muitas cantigas de *mandjuandadi*, trata-se do afastamento, muitas vezes, devido ao desamor e à presença de uma segunda mulher na vida do companheiro. O marido ou o namorado encontra um novo amor e abandona o primeiro. Este, na maioria das vezes, confessa-se esperançoso e chega a ameaçar recorrer às forças sobrenaturais para conseguir a volta do seu amado. No próximo exemplo, “O meu pano preto”, a cantadeira lamenta-se a uma confidente não identificada no texto.

Nha Panu Pretu	O Meu Pano Preto
Ami nha panu pretu n ka na bai durmi sin n ka odjal	Ai o meu pano preto não irei dormir sem o ver
Ami nha panu pretu n ka pudi durmi sin n ka odjal	Ai o meu pano preto não posso ir dormir sem que o veja
Ami nha panu pretu n ka na bai durmi sin bo	Ai meu pano preto sem ti não vou dormir
Kil nha panu pretu ku pirdi n ka na bai durmi sin n ka odjal	Aquele meu pano preto que perdi não irei dormir sem o ver

“O meu pano preto” é o lamento da cantadeira que viu ausente o seu amado. Apesar de não invocar as razões da ausência deste, teima em dizer que não irá dormir sem ele. O ir dormir significa que não ficará de braços cruzados até encontrar o seu pano, isto é, o seu amado. *Pano* é um objecto utilizado para se tapar, para se proteger do frio ou do sol ou, ainda, para servir de roupa quando atado à volta do corpo. Assim, o amado é o pano... é a protecção que ela não quer perder. Cantada no tom de *nina*, que dá maior emoção ao texto, e como quem não tem com quem desabafar, a cantadeira vai aumentando de intensidade a sua expressão desalento. E se começou por lamentar, cantando que não ficará sem o seu pano, canta a ausência do seu amado e conclui confessando que perdeu o dilecto, muito embora esteja determinada a não desistir.

Neste tipo de cantiga, a figura da confidente fica sempre subentendida. Seria a mãe, as amigas da colectividade? O mais provável é que sejam estas últimas porque a mãe aparece como confidente quando se lhe confessa o desespero e aí o pedido de socorro é explícito e directo. E é normalmente num tom vocativo que se apela à progenitora para acautelar a sorte da sua filha. A amiga, a *mandjua*, é geralmente a receptora da mensagem cujo tom de dramaticidade pode ir aumentando à medida que a cantiga vai evoluindo e o queixume se torna cada vez mais evidenciado.

Tâta Morêra	Tâta Moreira
Ai Tata Morêra ka ningin nganau ku padi di femia	Ai Tata Moreira que ninguém te engane sobre ter filhas
Tata Morêra o ka ningin nganau ku padi di femia	Tata Moreira que não te venham com artimanhas acerca de ter filhas
Ai padi di femia femia si i sta na djitu i ta mandau te na Roma pa bu bai bensi	Ter filhas (meu Deus) uma filha se tem condições manda-te até Roma para ires benzer (rezar)
Te na Roma o pa bu bai bensi te na Roma pa bu bai bensi	Até Roma, digo-te para receberes a bênção até Roma para seres abençoada

O tema da maternidade, nas cantigas de *mandjuandadi*, ultrapassa a questão da fertilidade feminina. Ter filhos é uma obrigatoriedade para uma mulher casada, porém, o sexo do fruto dessa relação deve ser preferencial-

mente masculino. Isso porque se espelha neste o sucessor do pai, a continuidade da linhagem, da *mantenha*, apelido, assim como a segurança na velhice. A cantiga que ora apresentamos, de tia Luísa Forbs à sua amiga tia Tâta Morêra, vem contrariar essa ideia, deixando subjacente que o mais importante é a educação e a preparação que se lhes proporcione, para que possam, seja filho ou filha cuidar dos seus na velhice.

Esta cantiga é a caricatura da sociedade guineense no que respeita ao sexo mais preferido em termos de filhos que se pretende ter. Um *fidju matchu*, isto é, filho de sexo masculino, é o que todas querem dar ao marido. Então às mulheres que dão à luz meninas quase que são censuradas por não terem tido rapaz – um filho homem.

Querendo contrariar a ideia de que só um filho poderá apoiar os seus pais, tia Luísa, como que conversando com tia Tâta, adverte-a, num tom confidencial, para que não se deixe enganar sobre *padi di femia* – parir uma menina: uma filha, quando tem possibilidades, é capaz de mandar a mãe até Roma, para receber a bênção. Este trecho, em que se faz menção a Roma, mostra que a autora da cantiga é católica e como tal aponta Roma como um lugar de sonho onde só uma filha com posses pode pensar em mandar a mãe.

Na tradição guineense de algumas etnias, a linhagem materna é a mais valorizada em todos os sentidos, desde os direitos de dar em casamento uma jovem, às demais cerimónias tradicionais que implicam tomadas de grandes decisões, como, por exemplo, a definição do período de ida ao *fanado*, circuncisão, ou outras cerimónias de iniciação. “Linhagem materna” é o grito de socorro daquela que se sente abandonada pelos seus.

Djorson di bariga	Linhagem materna
Ai djorson di bariga de ku pun di parti kuma n ka bali	A linhagem materna me pôs de parte que nada valho
Nim si n ka bali ami i firkidja ka bo disam o pa lagartu bim lebam	mesmo que nada valha eu sou o alicerce não deixem que o crocodilo me leve
Bo pun na ridia lagartu na bim kumen ami i firkidja bo pun na ridia ami i firkidja lagartu na bin n ngulin	Protejam-me com uma rédea o crocodilo vai me comer eu sou o pilar amarrem-se a uma rédea pois sou o pilar o crocodilo vai me engolir

Trata-se de um *ditu* às pessoas que são muito próximas da autora da cantiga, mas de cujo tratamento esta se lamenta. Sente-se isolada pela família da linhagem materna. Porém, reivindica o seu estatuto de alicerce da *djorson*, dizendo: “Ami i firkidja”, isto é, que ela é a segurança, o alicerce da sua linhagem. Muito humildemente pede que não seja deixada à mercê do *lagartu* (crocodilo), pois sabe que, se não tiver o apoio dos seus, nada poderá fazer, nem por si nem pelos outros. Apesar de se considerar *firkidja*, pilar, tem a consciência de que só poderá “segurar” a casa, a *djorson*, linhagem com o concurso de todos os membros da família – então quer que estes a acolham no seu seio.

Existe o mito do *lagartu*, crocodilo, de Farim que só devora os hóspedes e os abandonados que tentam atravessar o rio. A cantadeira vai buscar essa imagem para pedir socorro e protecção. Por outras palavras, é o mesmo que dizer “não me deixem à mercê de todos quantos me podem deixar enfraquecida ou até matar”.

Trata-se aqui de um lamento, um pedido de socorro, lançado a quem queira ser confidente da cantadeira, a começar pelos da linhagem materna, pois canta como se estivesse a testemunhar alguém, uma testemunha que permanece subentendida ao longo do texto. A rédea aparece como o símbolo de protecção, pois é com esse instrumento que os pescadores aprisionam e protegem o seu pescado.

Eis uma cantiga de amigo, da tia Hilária ao seu amado.

N kuda di mi... larma keman	Pensei naquele que é meu... as lágrimas queimaram
N sinta n kuda larma keman	Pensei as lágrimas queimaram
N kuda nha puka sorti larma kema n kuda di mi... kalla larma kema	Pensei na minha pouca sorte (má fortuna) as lágrimas queimaram pensei naquele que é meu amado as lágrimas queimaram
Ai n sinta n kuda nha dia larma kema dia o dia dia... nha larma kema	Ai que pensei nos meus dias (de solidão) as lágrimas queimaram ai os meus dias...que dias os meus dias... minhas lágrimas queimaram
N sinta n kuda larma kema n kuda nha fidju matchu na cantchungo larma kema	Pensei profundamente as lágrimas queimaram pensei no meu “filho” em Cantchungo as lágrimas queimaram

Esta é uma declaração de amor da tia Hilária ao seu amado. A distância que os separava foi o motivo de tristeza e de alguma nostalgia que a levou a chorar pelo seu amado que se encontrava em Cantchungo a quem chama de *fidju matchu*, filho. Pois, enquanto as outras iam encontrar-se com os namorados nos becos de Farim, ela não podia fazer o mesmo e então as lágrimas a queimavam. E não podia a cantadeira ter encontrado uma melhor forma de cantar a sua dor, num desabafo. Muito redundante no seu cantar, o emissor consegue reforçar a ideia de sofrimento, colocando no fim de cada estrofe uma espécie de refrão "as lágrimas queimaram". É como se a cantadeira quisesse juntar a súplica à destruição da esperança que nasce a cada dia que passa.

Em termos de conclusão, questionamos se as letras das cantigas seriam neste caso o limite da tradição oral e consequentemente expressão de uma personalidade colectiva. A esta interrogação responderíamos que se considerarmos a margem, o limite, o que nos liga e, por vezes, nos separa do outro, a tradição oral seria o começo, a raíz, situada na margem, mas não à margem. A palavra enquanto discurso e mensagem, quer através do simples acto de comunicar, quer através de textos ditos cantados, constituem uma potência, um forte instrumento de comunicação, sobretudo em ambientes onde o índice de analfabetismo atinge proporções gritantes. Por isso, embora ainda no meio do percurso duma investigação, podemos adiantar a nossa convicção de que as cantigas são a enunciação em que a voz, combinando-se com o som da tina e dos *palmos* (instrumento que serve para matraquear), se juntam formando o eco que anuncia e põe à mostra o contexto social subjacente a essa criação artística.

Na mesma linha, diríamos que a palavra tem um peso muito importante nas cantigas, não só pela carga psicológica, transmitida através do jogo metafórico, da ironia, do escárnio, mas também pela jocosidade e pelo lirismo com que consegue captar o cerne duma situação, catapultando a imagem, transpondo-a para além daquilo que poderia ser o seu limite. A palavra cantada é por excelência portadora da mensagem validada pelo som da tina, pelo ritmo que dá ao conjunto o toque necessário para cumprir o seu papel na margem da vida social, ligando e interligando o lúdico à realidade do dia-a-dia, na maioria das vezes dura e difícil, levando de dentro para fora ecos da terra.

Referências bibliográficas

- AUGEL, Moema Parente. *A Nova Literatura da Guiné-Bissau*. Coleção Kibur, Bissau: INEP, 1998.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (tradução de Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.
- BARROS, Marcelino Marques de. *Litteratura dos negros. Contos, cantigas e parábolas* (Separata da "Tribuna"). Lisboa: Typographia do Commercio, 1900.

- BULL, Benjamim Pinto. *O Crioulo da Guiné-Bissau. Filosofia e sabedoria*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), 1989.
- CARDOSO, Carlos (coord.). *Bolama entre a generosidade da natureza e a cobiça dos homens*. Actas do colóquio internacional "Bolama Caminho Longe" realizado em Bolama e Bissau de 19 a 23 de Novembro de 1990. Bissau: INEP, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, LDA, 1982.
- COUTINHO, Eduardo F. (org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- FORTUNA, Carlos. *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais – Estudos Sociológicos de Cultura Urbana*. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- LOPES, Carlos (coord.). *Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio – Cacheu na encruzilhada de civilizações (IV Centenário da Fundação da Cidade de Cacheu 1588-1988)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- MONTENEGRO, Teresa. *Kriol Tem – termos e expressões*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2002.
- MONTENEGRO, Teresa. "Um mundu de provérbios". In: *Tcholona. Revista de letras, arte e cultura*. Bissau: GREC, n.º 2/3, abril 1994, pp. 5-7.
- MONTENEGRO, Teresa. "Provérbios crioulos: a arquitectura das imagens". In: *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*. Bissau: INEP, n.º 18, 1994.
- OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Luís Saavedra. *Textos Portugueses Medievais*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1974.
- PÉLISSIER, René. *Histórias da Guiné Portuguesa e Africanos na Senegambia. 1841-1936*, Vol. I. Lisboa: 1989.
- SCANTAMBURLO, Luigi. *Dicionário Guineense-Português*, Vol. I, 1999.
- SCANTAMBURLO, Luigi. *Dicionário Guineense-Português, dicionário guineense-português*, Vol. II, 2002.
- SEMEDO, Odete Costa. *No Fundo do Canto*. Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2003.
- SEMEDO, Odete Costa. "Um dedo de conversa com a Tia Antera". In: *Tcholona. Revista de letras, arte e cultura*, Bissau: GREC, n.º 6/7, Abr.-Julho 1996, pp. 5-9.
- SEMEDO, Odete Costa. "Um canto para as cantigas de ditu". In: *Tcholona. Revista de letras, arte e cultura*. Bissau: GREC, n.º 6/7, Abr.-Julho 1996c, pp. 24-25.
- SIMÕES, Landerset. *Babel Negra, etnografia, arte e cultura dos indígenas da Guiné*. Porto: Edição do Autor [ca. 1935] (cópia cedida gentilmente pela biblioteca Nacional do INEP).

Entrevistas várias

A destacar a entrevista com Adriano Ferreira (Achutchi) – músico e compositor guineense.

NA ENTRADA DO NOVO MILÉNIO EM ÁFRICA, QUE PERSPECTIVAS PARA A MULHER MOÇAMBICANA?

Olga Iglésias

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Onde nenhum caminho estava traçado, nós voámos

R. M. Rilke, *Poemas*

1. Introdução

A importância do estudo do tema. Mulheres, histórias na História.

O texto que vos vou apresentar pretende ser uma reflexão inacabada a partir de histórias vividas, de pensamentos que nasceram subjectivos da experiência feita como mulher moçambicana que ousou sonhar como tantas outras mulheres sonharam que, um dia, Moçambique seria um país independente, livre do neocolonialismo, onde todos pudessem viver como pessoas, como iguais, como irmãos.

Este pequeno trabalho não teria sido possível sem o apoio de Filipa Balthazar e de Gertrudes Vitorino, com quem trabalhei na OMM (Organização da Mulher Moçambicana) e da AWEPA (Associação de Parlamentares Europeus contra o Racismo e o Apartheid), através de Lucia van den Berg e Ana Mendonça, que me convidaram a entrar num projecto belíssimo – Mulher & Democracia e no qual apresentei parte destas reflexões num seminário: “A Mulher Africana e o Desenvolvimento Africano”. O caso de Moçambique, na Universidade de Oslo, de 26 a 30 de Setembro de 1994, em parceria com a escritora moçambicana Paulina Chiziane.

Qual foi o caminho que se seguiu neste pequeno ensaio? Como historiadora proponho-vos o estudo e a pesquisa sobre a história de povos, culturas e civilizações, o que possibilitará ao leitor, o conhecimento de a Mulher

na África Lusófona, sobretudo a Moçambicana, o seu papel na modernização, re-invenção da tradição, reconstrução e reconciliação nacionais, aprofundando-o através de fontes documentais, orais e escritas e de bibliografia recente, numa perspectiva comparada, africana e global. As questões que se nos levantaram foram as seguintes:

1. O que é ser Mulher Moçambicana – ontem, hoje e amanhã?
2. Quais os conceitos – chave? Rebeldes, clandestinas e guerrilheiras. Papéis femininos na construção de nações, na formação da África Lusófona independente.
3. Quais foram as associações e organizações partidárias que se destacaram? O papel de intelectuais, escritoras e jornalistas. Permanências, descontinuidades e exílios.
4. Que relação haverá entre Educação e Democracia?
5. Qual o papel da Mulher, no quadro da sociedade civil, na defesa dos Direitos Humanos?

A questão da mulher, do seu papel e lugar na sociedade continua em aceso debate em todos os fóruns internacionais e, em particular, na Unidade Africana, sendo sublinhado em importantes documentos como a *NEPAD (Nova Parceria para o Desenvolvimento de África)*. Consta-se ainda a situação de opressão e de marginalização em que se encontra a mulher africana de hoje. E, geralmente analisa-se esta questão, partindo de uma perspectiva e de modelos teóricos eurocêntricos, que nada têm a haver com a realidade africana.

Este pequeno texto, que ora apresentamos, pretende demarcar-se de uma visão negativa e errada não só da história como também da realidade sociológica e cultural dos povos africanos¹. Gostaríamos de contribuir para uma história de Moçambique, no feminino, onde fosse possível compreender correctamente a situação da mulher.

O objectivo desta análise é essencialmente prático: facilitar a compreensão da sociedade moçambicana, que é tão complexa, mosaico de povos e de culturas, tão cheia de tensões sociais, tão plena de obstáculos à participação da mulher. Identificar esses obstáculos parece-me importantíssimo para perspectivar “saltos”, “mudanças”, “alternativas”. Para tal, foi necessário estar no terreno, lançarmo-nos em trabalho de campo, o que foi possível com o apoio da OMM, para observar, verificar e analisar o que é que entra da participação da mulher no seio da família, na sociedade, no local de trabalho e na vida política.

A finalidade era clara: garantir a ampla participação da Mulher Moçambicana nesta fase de democratização. Como fazê-lo? A OMM deu

¹ Ver TSEMO, Sihaka, 1992, pp. 185-186. Especialista em Direito Tradicional Africano e Colaboradora do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane.

uma resposta de participação activa na sociedade civil, como movimento de massas, que acompanhei de perto. Por isso, vos convido a conhecer essa experiência concretizada num projecto que esteve em marcha, intitulado: “Mulher & Democracia”.

2. A Terra, a População e a Sociedade

A terra e a população. Geografia física e humana. Toponímia no feminino.

Localiza-se Moçambique, hoje República de Moçambique, na costa sul-oriental da África entre os paralelos 10° 27' e 26° 52' de latitude sul e entre os meridianos 30° 12' e 40° 51' de longitude este, cobrindo uma superfície de 799.380 quilómetros quadrados (isto é, 786.380 de terra firme mais 13.000 de águas interiores). Tem como limites, a norte, a República Unida da Tanzânia, a oeste, (de norte para sul), o Malawi, a Zâmbia, o Zimbabué, a África do Sul (Província do Transval) e o Reino da Suazilândia. A sul, faz fronteira com a África do Sul (Província do Natal) e a leste, é banhada pelo Oceano Índico.

Em traços gerais, a República de Moçambique pode ser caracterizada por três aspectos físicos bem definidos: 1. uma zona costeira, baixa e arenosa; 2. uma zona intermédia de savana; 3. uma zona de planalto interior, mais predominante no Norte.

Apesar da sua forma alongada, da sua grande latitude, Moçambique tem um clima em todo o seu território, de tipo tropical, com duas épocas distintas, a saber: a época das chuvas (de Novembro a Março), sendo Janeiro e Fevereiro os meses mais quentes e húmidos e a época seca (de cinco a seis meses – estação mais fresca).

Pode-se traçar, segundo Manuel de Araújo² uma divisão do clima em Moçambique:

a) clima tropical chuvoso – existe no Norte e Centro, com excepção de algumas áreas do Niassa, Tete e Manica. Para sul do rio Save só se encontra numa estreita faixa do litoral.

b) clima seco de estepe – quase na totalidade de Gaza e Inhambane, em todo o Sul de Tete e em pequenas áreas do Norte de Manica.

c) clima tropical de altitude – com características temperadas que se encontram em pequenas áreas: terras altas do Niassa, Norte de Tete, terras altas de Manica e na Namaacha.

A pluviosidade varia da costa para o interior, começa por ser maior, na zona costeira, para diminuir na savana e aumentar, de novo, nas áreas mon-

² Ver ARAÚJO, Manuel, *Noções Elementares da Geografia de Moçambique*, pp. 23-24.

tanhasas, sobretudo do noroeste (montes Namúli e Milange, na Zambézia). Na grande maioria dos cursos de água, o regime depende muito das chuvas locais. Alguns deixam de correr na época seca, embora na das chuvas atinjam um grande caudal.

Situada, como dissemos, na região da África Austral, a República de Moçambique tem uma posição estratégica, pois o seu sistema ferroviário, estradas, portos e aeroportos, foi construído durante o colonialismo português, mais para servir a África do Sul e a antiga Rodésia (hoje Zimbabué) do que para atender às necessidades locais. Nesse sentido, o sector de serviços (o tráfico em trânsito, o fornecimento de mão-de-obra para as minas sul-africanas e o turismo, em Maputo e na Beira) era responsável pela maior parte das divisas obtidas pelo país. Daí, a grande dependência económica que Moçambique tem, ainda hoje, da África do Sul.

Administrativamente, a República de Moçambique está dividida em 10 províncias, do Sul para Norte, a saber: a cidade de Maputo, a província com o mesmo nome, Gaza, Inhambane, Sofala, Manica, Tete, Zambézia, Nampula, Niassa e Cabo Delgado. A sua população, no ano de 2005, foi calculada em 19,4 milhões de habitantes, prevendo-se que atinja em 2015, 22,5 milhões³.

A Nação moçambicana, ainda em construção, é palco de diferentes etnias, sendo a maioria de origem Bantu, por sua vez formada de diferentes formações sócio-linguísticas, segundo o antropólogo português António Rita-Ferreira⁴ a saber: ao norte – Yao, Maravi, Maconde, Islamizados do litoral norte e Macua-Lomwe; ao centro – Nguni, Povos do baixo Zambeze e Xon-Karanga; ao sul – Tonga, Chope e Tsonga. Os dados disponíveis referentes à população em Moçambique são muito precários, mas podemos afirmar que a população está mais concentrada na faixa costeira e nos vales dos rios principais. Nas cidades, localiza-se cerca de 23% da população, estando presentes as minorias branca, asiática e mestiça, habitando nas zonas rurais a maioria negra.

O país tem como capital a cidade de Maputo (Lourenço Marques, no tempo colonial), com cerca de dois milhões de habitantes. Continua a verificar-se uma grande fuga do campo para a cidade, em busca de melhores condições de vida, de segurança e de maior empregabilidade, fenómeno que atingiu um pico considerável durante a guerra civil até finais de 1992 e que a chamada operação “produção”, em 1981, tentou travar, obrigando compulsivamente os “indocumentados” a regressarem aos seus locais de origem.

A maior parte da população citadina habita os “subúrbios”, conhecidos por zona de caniço, devido ao material local de que são construídas as casas

mais pobres, em oposição à cidade de cimento, dos prédios em betão e das moradias dos mais favorecidos. Esta cidade é o principal porto do país, possui o principal aeroporto internacional e é a sede do poder político. Uma segunda cidade e um segundo porto é a cidade da Beira, no centro do território, havendo outras cidades médias, como Nampula, Quelimane e Tete, no norte, e Inhambane no sul e pequenas, tais como Pemba e Lichinga, Chimoio e Xai-Xai, respectivamente no norte, centro e sul.

3. Algumas informações sobre estudos de género

Breve reflexão sobre a historiografia nos séculos XX e XXI. Construindo uma teoria de género.

Após termos traçado um breve quadro físico e humano, vamos caracterizar a dinâmica desta nova fase de democratização da sociedade moçambicana. Podemos, então, abordar directamente o tema: “Na entrada do novo milénio, que perspectivas para a Mulher Moçambicana”, contextualizando-o com um ponto de situação dos estudos que têm sido feitos em Moçambique sobre a Mulher Moçambicana.

Os primeiros escritos que encontramos sobre a situação da Mulher, como mãe ou como menina (que necessitava de estudar e preparar-se para a vida futura, longe dos vícios da sociedade colonial), podem ser lidos num jornal de Lourenço Marques (hoje Maputo), chamado “O Brado Africano”, publicado de 1919 a 1974, por um grupo de “homens de côr”, que se associaram em defesa da “causa africana”.

A educação das meninas e das mulheres era, para este importante grupo de intervenção, uma das formas de se alcançar o “levantamento moral” da Raça Negra. Os textos publicados então, no fim da 1.ª década do século XX, plenos de ideais, do que poderíamos chamar de proto-nacionalismo, advogam, sobretudo para a mulher urbana, uma formação “profissional”, “técnica”, que tinha como centro o seu papel, essencialmente feminino, de mãe em casa (era a chamada educação feminina, onde a costura e a culinária, bem como preceitos de higiene eram ministrados).

No seio do grupo acima referido, conhecido primeiro como Grémio Africano de Lourenço Marques (de 1908 a 1938) e depois, de Associação Africana da Colónia de Moçambique encontramos algumas mulheres que se destacaram a partir dos finais dos anos quarenta como professoras, enfermeiras, empregadas de escritório e de comércio. Escreveram no “Brado Africano”, quer em prosa quer em poesia, denunciando a exploração de que eram vítimas.

Conheci três dessas “velhas” senhoras, memórias vivas do sofrimento, relatado ao longo de entrevistas orais. É de uma delas a poesia que passo a citar para que as leitoras e os leitores possam constatar o “salto” que a déca-

³ Ver PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano*, 2003, 2004, pp. 252-253 (em Anexo). Cf. *África 30 Anos Depois*, Lisboa, Visão, 2005, p. 74.

⁴ Rita-Ferreira, António, *Povos de Moçambique. História e Cultura*, Porto, Afrontamento, 1975.

da de cinquenta representou na consciência dos nacionalistas moçambicanos. Usando o pseudónimo de Vera Micaia, a grande poetisa moçambicana, Noémia de Sousa⁵, dá a esta poesia o título de:

Godido

À Memória de João Dias⁶

Dos longes do meu sertão natal,
eu desci à cidade da civilização.
Embriaguei-me de pasmo ante os astros
suspensos dos postes das ruas
e a atracção das montras nuas
tomou-me a respiração.
Todo esse brilho de névoa, ténue e superficial
que envolve a capital,
me cegou e fez de mim coisa sua.

Quando cheguei,
trazia no olhar a luz verde dos negros simples
e uma dádiva maravilhosa em cada mão.

Mas a cidade, a cidade, a cidade!
Esmagou com os pneus do seu luxo,
sem caridade,
meus pés cortados nos trilhos duros do sertão.
Encarcerou-me numa neblina quase palpável de ódio de desprezo,
e ignorando a luz verde do meu olhar,
a maravilhosa oferta
(essa estrela, esse tesouro) de cada minha mão aberta,
exigiu-me impiedosamente a abdicação
da minha qualidade intangível de ser humano!

Nas noites frias,
sem batuques, sem lua,
as estrelas continuaram brilhando insensíveis,

através da cacimba, suspensas dos postes da rua.
Minha consolação
Minha Mãe silenciosa oferecendo-me suas costas nuas,
mornas como o sol de inverno...
Minha Mãe vencendo a cacimba e a humilhação,
para me vir belekar⁷
humilde e sofredora, com as suas tocantes canções de acalantar!
Ah, mas eu não me deixei adormecer.
Levantei-me e gritei contra a noite sem lua,
sem batuque, sem nada que me falasse da minha África,
da sua beleza majestosa e natural,
sem uma única gota da sua magia!
A luz verde incendiou-se no meu olhar
e foi fogueira vermelha na noite fria
dos revoltados.

Ainda grito,
porque quero ser ainda, sempre, pela vida fora,
o que fui outrora:
Rainha nas costas da minha Mãe!
Como tu, meu irmão negro, desorientado e perdido,
na cidade cruel...
Como tu!

Por isso é que este meu canto ingénuo que soa a banal,
traz no seu fundo mais fundo, Godido meu irmão,
a marca rubra dum selo fraternal,
constante e imortal!

(In *O Brado Africano*)

Mas é, sem dúvida, no quadro da luta armada de libertação nacional que foram feitas importantes reflexões e estudos que consideramos “mais globais” da situação da Mulher Moçambicana, pelo tratamento da problemática dos obstáculos à emancipação, pela estratégia de inclusão da mulher nos centros de decisão e pelo envolvimento da mulher na tarefa principal – a de combater pela independência de Moçambique, como igual, livre e irmã.

Veja-se, neste sentido, o discurso envolvente de Samora Machel, Presidente da FRELIMO, ao proceder à abertura da 1.ª Conferência da Mulher Moçambicana, em 4 de Março de 1973, que teve como título: “A Libertação da Mulher É Uma Necessidade da Revolução, Garantia da sua Continuidade, Condição do seu Triunfo”. Deste discurso destaca-se a referência ao papel da OMM, então criada (1973). “A Organização da Mulher Moçambicana que se constitui surge na estrutura da FRELIMO como um novo braço da nossa Revolução que deve atingir as largas massas de mulhe-

⁵ Noémia de Sousa, de seu nome completo Carolina Noémia Abranches de Sousa, nasceu em Lourenço Marques/Maputo em 1926. A sua obra poética foi escrita entre 1948 e 1951. Ver SOUSA, Noémia, *Sangue Negro*, Maputo AEMO, 2001.

⁶ João Dias escreveu “Godido e Outros Contos”, enquanto frequentava a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Filho de Estácio Dias, jornalista do “Brado Africano” e dirigente associativo, no Grémio Africano, nasceu a 21.05.1926 e faleceu em Lisboa, ainda muito jovem, em 25.03.49. Ver esta poesia nas pp. 43-44 da “Separata da Mensagem”, dedicada à poesia em Moçambique.

⁷ Belekar – Embalar a criança nas costas da mãe. Ver Glossário, ob. cit., p. 277.

res que até agora se conservavam à margem do processo de transformação que tem lugar na nossa Pátria. É a Organização da Mulher Moçambicana que deve trazer para a luta pela emancipação da Mulher e para a luta revolucionária os milhões de mulheres do nosso País.”

Nos momentos de preparação das conferências da OMM, bem como dos congressos da Frente e do Partido FRELIMO, foram feitos levantamentos da situação e sugeridas estratégias de acção. Não se pense que, a concepção, desde o levantamento à elaboração de textos era consensual. As diferenças de opinião, as divergências chegaram mesmo ao ponto de discutir a participação ou não da Mulher na própria luta armada, na decisão, na esfera mais alta do poder.

Em 1981 aconteceu realmente uma viragem, quando Aquino de Bragança, director do Centro de Estudos Africanos encorajou o estudo, na então Oficina de História, da participação da Mulher na luta armada. Desenvolveu este projecto a Professora Doutora Isabel Casimiro, que começou por entrevistar algumas das mulheres protagonistas, como membros da LIFEMO (Liga Feminina Moçambicana, que foi constituída em Junho de 1966, em Mbeya, Tanzânia, e que era formada por elementos marginais à própria luta), do DF (Destacamento Feminino), da OMM, enfermeiras, professoras, secretárias, camponesas, mobilizadoras, transportadoras de material, produtoras de mantimentos e alimentadoras dos combatentes.

Os resultados deste trabalho levaram à criação oficial em Maio de 1991 do Departamento de Estudos da Mulher e do Género (DEMG), em funcionamento desde 1990 e que congrega interdisciplinarmente historiadoras, psicólogas, pedagogas e economistas. A linha e o enfoque da investigação está bem patente nos seus sectores de trabalho:

- Mulher e Lei – Participação no Projecto Regional: “A situação legal da Mulher na África Austral” – A Mulher perante o Direito a Alimentos (1990-1992) e a Mulher perante o Direito de Propriedade e Sucessão (1992-1993);
- Mulher e Força de trabalho – Sector Formal e Informal; dinâmica da força de trabalho feminina;
- Mulher e Meio Ambiente – Tenta delinear as categorias específicas que liguem a abordagem do género ao desenvolvimento do meio geográfico. A partir desta perspectiva, a temática de preocupação proposta relaciona-se com o modelo de desenvolvimento sustentável e, em particular, o que diz respeito à Secção da Mulher da Agenda 21;
- Mulher e Comportamento Reprodutivo – Normas costumeiras de educação sexual; direitos reprodutivos da mulher; poder sexual e possibilidade de dispor do seu corpo; planeamento familiar; tabus como factores psicológicos de inibição da mulher.

4. A questão de fundo: Na entrada do novo milénio em África, que perspectivas para a Mulher Moçambicana?

Em busca da Mulher na NEPAD (Nova Parceria para o Desenvolvimento de África). Quais são as referências ao papel da Mulher?

Do ponto de vista histórico, houve um período de grande desestabilização, provocada pela guerra civil, logo na década a seguir à independência (25.06.75), guerra que se estendeu a todo o país (1982-1992), e que provocou uma grave crise, uma miséria sem limites, a fome generalizada, a falta de medicamentos, carências de todo o tipo, sofrendo com esta situação, sobretudo as crianças. Hoje Moçambique é considerado um dos países mais pobres do mundo, um país onde de três em três minutos morre uma criança⁸.

Com a guerra, a maior parte das escolas primárias no campo foram destruídas, vinte e duas escolas secundárias, que também se localizavam no campo, foram destruídas ou encerradas devido à guerra, privando do direito à educação milhares de alunos, levando igualmente a cerca de sete mil professores a ficarem sem trabalho. Muitas destas escolas do interior eram centros internatos, trinta e seis dos quais e quatro centros de formação de professores foram destruídos. Muitos dos professores foram mortos ou raptados e, sobretudo muitos alunos foram raptados ou mutilados. Os estudantes raptados em situação bem trágica foram treinados como pequenos soldados, interrompendo, assim, o seu processo de crescimento normal e padecendo hoje de graves distúrbios mentais.

Centenas de unidades sanitárias foram destruídas, privando milhões de moçambicanos de ter acesso aos serviços de saúde. E, os tribunais distritais, localizados nas regiões abrangidas pela guerra, ficaram paralisados. Assim, com a guerra civil, os moçambicanos foram impedidos de exercer e de ampliar os seus direitos, entanto que indivíduos e, entanto que povo. Portanto, os direitos universais, começando pela dignidade da vida humana, por esta circunstância terrível que foi a guerra, foi duramente sacrificado. A vida em Moçambique hoje é uma questão muito frágil. A estatística oficial aponta para os trinta e oito anos, como esperança média de vida⁹! Saiu-se da guerra civil há treze anos (1992) mas prevalecem os factores de fome, miséria e de falta de infra-estruturas que garantam os bens mais essenciais à vida. Perante este quadro doloroso, de sofrimento e de dor do povo moçambicano, em que as desigualdades sociais se agravam a um ritmo assustador, não é possível ficar-se indiferente¹⁰! Segundo o Presidente da República, Armando

⁸ A taxa de mortalidade infantil é de 130,79, i.e. mortes por cada mil nascimentos. Ver *África 30 Anos Depois*, (2005), p. 74.

⁹ Mais propriamente, 38,1. *Idem, ibidem*.

¹⁰ Ver Mosca, João, *SOS África*, Lisboa, Piaget, 2004, pp. 23-102.

Emílio Guebuza, 54% dos moçambicanos encontram-se, em 2005, em situação de pobreza. “Há pouco tempo eram 69%. Temos de reduzir essa percentagem o mais rapidamente possível para níveis – não digo aceitáveis, porque a pobreza não é aceitável – menos pesados”.¹¹ Não posso deixar de expressar neste pequeno texto um sentimento solidário e de esperança de que no futuro não se objective apenas a redução mas sim a erradicação da pobreza. Do ponto de vista material, há que destacar o apoio da comunidade internacional através de doação de verbas, de alimentos, de medicamentos e de todo o tipo de bens essenciais, mas seria importante que a maioria das organizações e ONGs tivessem como lema o conhecido provérbio chinês – “em vez do peixe, ensina a pescar”.

Do ponto de vista teórico e jurídico, há a Constituição, aprovada em 1990, que representa um grande avanço em relação à de 1975. Na Constituição estão salvaguardados os direitos universais, fundamentais dos indivíduos e dos cidadãos – o direito à vida, à dignidade da vida humana, o respeito pela liberdade, de circulação, de expressão, de ideias, de religião, de associação. Está também consagrada a igualdade dos cidadãos, a igualdade da Mulher e do Homem. Se a teoria está tão bem definida, a prática continua distante. A Constituição é ainda um belo programa, que só o desenvolvimento sustentado e integrado da sociedade poderá permitir realizar. Muito há que caminhar, se o Estado quiser exercer a sua acção como um Estado de direito, se a sociedade civil tiver força e for adquirindo cada vez mais força, se existirem organizações que defendam os direitos humanos.

Muitos são os sinais de mudança em termos políticos. Hoje é uma realidade a actuação de diferentes partidos políticos e tem sido num ambiente aberto, tolerante e solidário de democracia multipartidária em embrião que se realizaram as eleições presidenciais e legislativas, e as autárquicas (ainda que, em apenas trinta e três distritos).

Constata-se que a sociedade civil se está a organizar em novas formas, aparecendo para além de novos sindicatos, associações e organizações não governamentais, que estimulam a participação activa dos cidadãos na resolução dos seus problemas, numa perspectiva comunitária. Ligados a organizações partidárias e não só, verifica-se a existência de iniciativas de informação e de comunicação social, no quadro de um imprensa livre, que não se cala perante os desmandos do poder político. E o mais importante de tudo é que a população ao regressar à sua terra, reconstruindo as suas casas, recuperando as suas “machambas”¹², trocando os seus excedentes, circula de novo em liberdade e saboreia o valor da Paz. Em Moçambique, o clima de esperança que se vive é igualmente reflexo do que se passa a nível do continente. Ape-

¹¹ Ver Entrevista a Armando Guebuza, Presidente de Moçambique, durante a visita de Estado a Portugal. In *Diário de Notícias*, 02.11.2005, pp. 14-15.

¹² Machamba – Campo lavrado.

sar da crise, há esperança num renascimento africano. Veja-se com mais detalhe as iniciativas africanas consubstanciadas na estratégia global da União Africana.

Num cenário de pobreza, fome, doenças e conflitos, trágica realidade do continente africano, quais são os caminhos a trilhar, na entrada do novo milénio para sair do círculo vicioso do subdesenvolvimento? Os líderes africanos produziram um importante documento, conhecido como a *NEPAD* (*Nova Parceria para o Desenvolvimento de África*)¹³, que resume a filosofia da sua actuação futura, com vista à erradicação da pobreza e colocar África na via do crescimento e desenvolvimento sustentáveis, num mundo em globalização.

Em busca das referências ao papel da Mulher Africana, encontramos algumas que o destacam nos seguintes termos: “Em todo o continente, a democracia está a propagar-se, com o apoio da União Africana (UA) que manifestou uma nova determinação de resolver os conflitos e censurar os desvios às normas. Estas iniciativas são reforçadas pelas vozes da sociedade civil, incluindo as associações das mulheres¹⁴, jovens e os órgãos de comunicação independentes. Ademais, os governos africanos estão mais do que nunca determinados a realizar os objectivos regionais e continentais de cooperação económica e integração. Isto serve para consolidar os ganhos da transformação económica e reforçar as vantagens da interdependência mútua.”

Como é possível realizar os objectivos deste programa global de desenvolvimento? “Para realizar estes objectivos¹⁵, os líderes africanos assumem a responsabilidade colectiva a respeito do seguinte: (...) Promoção do papel das mulheres no desenvolvimento económico e social, através do reforço da sua capacidade nos domínios da educação e formação; desenvolvimento das actividades geradoras de rendimento, através da facilitação do acesso ao crédito; e garantir a sua participação na vida política e económica dos países africanos;”¹⁶

Ao delinear a estratégia para a realização do desenvolvimento sustentável no século XXI, indica-se como o objectivo a longo prazo: “– Erradicar a pobreza em África e colocar os países africanos, individual e colectivamente, na via do crescimento e desenvolvimento sustentáveis e estancar, desta forma, a marginalização de que a África é objecto no processo de globalização; – Promover o papel das mulheres em todas as actividades.”¹⁷

¹³ *NEPAD*, documento assinado por líderes africanos, em Abuja, Nigéria, em Outubro de 2001, com 61pp.

¹⁴ O sublinhado é nosso. Ver o ponto 45 da *NEPAD*, p. 10.

¹⁵ Ver o ponto 49 *in ob.cit.*, pp. 11-12.

¹⁶ *Idem*, p. 12.

¹⁷ Ver o ponto 67, *in ob. cit.*, p. 16.

Quais são as metas a atingir? Entre elas, o documento destaca: "Realizar progressos para assegurar a igualdade do género e capacitar as mulheres, através da eliminação das disparidades sexuais no processo de matrícula na educação primária e secundária até 2005; (...) Reduzir os rácios da mortalidade materna em três quartos entre 1990 e 2015; Providenciar o acesso para todos os necessitados aos serviços de saúde de reprodução até 2015;¹⁸

Tratando a magna questão da redução da pobreza, um dos objectivos do milénio a alcançar, segundo as Nações Unidas, a *NEPAD* refere como uma das suas iniciativas a atingir: "Prestar atenção especial à redução da pobreza entre as mulheres;"¹⁹

No âmbito da agricultura, abordando a iniciativa do acesso a mercados, um dos objectivos indicado em primeiro lugar é o de: "Melhorar a produtividade agrícola, com particular atenção a agricultores de pequena escala e mulheres²⁰; Finalmente temos a última referência, ao indicar as acções ao nível africano, o documento refere: "Estimular regimes de crédito e financiamento agrícolas e melhorar o acesso a crédito dos agricultores de pequena escala e mulheres²¹;

Em Moçambique, antes da iniciativa da *NEPAD*, o Estado tinha produzido um importante documento, aprovado em 1999, onde são traçadas as "Linhas de Acção para a Erradicação da Pobreza Absoluta no país – *Action Guidelines for the Eradication of Absolute Poverty (GOM)*. Este documento era o instrumento estratégico para o combate da pobreza absoluta no país a médio e a longo prazos.

Efectivamente, esta acção resultava de uma avaliação crítica que o Governo, saído das primeiras eleições multipartidárias, de Outubro de 1994, fizera às acções de desenvolvimento e da percepção de que a reconciliação nacional; a consolidação da paz; a estabilidade política, económica e social; e o fortalecimento da unidade nacional passava, necessariamente, por um desencadeamento de acções concertadas tendentes à redução dos índices de pobreza no país. Entretanto, para que isto fosse possível, o Governo concluiu ser indispensável a elaboração de um instrumento que espelhasse a dimensão do fenómeno, a natureza das medidas a tomar, a capacidade existente no Governo para fazer face ao flagelo e o plano de acção para o seu combate. Por isso, o Governo da República de Moçambique aprovou o *Plano para a Redução da Pobreza Absoluta (PARPA) – Plan for the Reduction of Absolute Poverty (APRAP) 2000-2004*²².

¹⁸ Ver o ponto 68, *in ob. cit.*, pp. 16-17.

¹⁹ Ver o ponto 115, *in ob. cit.*, p. 31.

²⁰ Ver o ponto 154, *in ob. cit.*, p. 45.

²¹ Ver o ponto 155, *in ob. cit.*, p. 46.

²² Análise do diplomata moçambicano Tomé Picasso. Ver PICASSO, Tomé J. L., "Da Organização da Unidade Africana (OUA) à União Africana (UA): Percurso, Lições e Desafios", Maputo, CIUA/MNEC, s/d (2003), pp. 164-165.

5. Em jeito de conclusão

Porque, é que os belos textos produzidos esbarram perante a dureza da realidade? Quais as razões do seu fracasso? Será que neles entram as pessoas? Os poetas mais sensíveis ao ambiente vivido, como Craveirinha, de pés bem no chão, pintam um quadro trágico, mas realista, da gente moçambicana, população alvo e executante das mais belas políticas, constantemente anunciadas nos fóruns internacionais:

"Gente a Trouxe-Mouxe"²³
Gente a trouxe-mouxe da má sorte
calcorreia a pátria asilando-se onde
não cheire a bafo
de bazucadas

Gente que gastronimiza
desapetitosos bifes de cascas
guisadas de raízes ao natural
e sobremesas de capim seco.

Gente dessedentando martírios
nos charcos
se chover.

...
Ou a pé descalço dançando.
A castiça folia.
Das minas.

6. Anexos

6.1. Estatística

- Objectivo 3 – Promover a igualdade de género e dar poder às mulheres
- Objectivo 4 – Reduzir a mortalidade de crianças
- Objectivo 5 – Melhorar a saúde materna
- Objectivo 7 – Assegurar a sustentabilidade ambiental: água e saneamento

6.2. Índice de Desenvolvimento Humano

6.3. Tendências demográficas

6.4. Prioridades na despesa pública

²³ José Craveirinha *in Babalaze das Hienas*, Maputo, AEMO, 1997.

Estatística	Objectivo 3 – Promover a igualdade de género e dar poder às mulheres									
	<i>Eliminar a disparidade de género nos ensinos primário e secundário, de preferência até 2005, e em todos os níveis de ensino até 2015</i>									
	Rácio entre raparigas e rapazes				Rácio entre alfabetização feminina e masculina		Parcela feminina do trabalho assalariado não agrícola (%)		Lugares no parlamento ocupados por mulheres	
	No ensino primário	No ensino secundário	No ensino primário	No ensino primário	(15-24 anos)		(%)		(em % do total)	
	1990-91	2000-01	2000-01	2000-01	1990	2001	1990	2001	1990	2003
Angola	0,92	0,88	0,83	0,640	–	–	43	–	15	16
Cabo Verde	–	0,96	–	–	0,87	0,93	–	–	12	11
Guiné-Bissau	–	0,67	0,55	0,18	0,43	0,62	–	–	20	8
Moçambique	0,76	0,77	0,65	0,79	0,48	0,63	–	–	16	30
São Tomé e Príncipe	–	0,92	1,06	0,56	–	–	–	–	12	9
Países em desenvolvimento	–	–	–	–	0,89	0,91	–	–	–	–
Países menos desenvolvidos	–	–	–	–	0,72	0,81	–	–	–	–
Países Árabes	–	–	–	–	0,71	0,83	–	–	–	–
Ásia Oriental e Pacífico	–	–	–	–	0,96	0,98	–	–	–	–
América Latina e Caraíbas	–	–	–	–	1,00	1,01	–	–	–	–
Ásia do Sul	–	–	–	–	0,72	0,80	–	–	–	–
África Subsariana	–	–	–	–	0,80	0,89	–	–	–	–

In PNUD, Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003, Queluz, Editora Mensagem, 2004, pp. 205-207.

Estatística	Objectivo 4 – Reduzir a mortalidade de crianças									
	Objectivo 5 – Melhorar a saúde materna									
	<i>Reduzir em dois terços, entre 1990 e 2015, a taxa de mortalidade de menores de cinco anos</i>						<i>Reduzir em três quartos, entre 1990 e 2015, a taxa de mortalidade materna</i>			
	Taxa de mortalidade de menores de cinco		Taxa de mortalidade infantil		Crianças de 1 ano totalmente vacinadas contra o sarampo		Taxa de mortalidade materna		Partos atendidos por técnicos de saúde	
	(por 1.000 nados vivos)		(por 1.000 nados vivos)		(%)				(%)	
	1990	2001	1990	2001	1990	2001	1995		1995-2001	
Angola	260	260	166	154	38	72	1.300		23	
Cabo Verde	60	38	45	29	79	72	190		53	
Guiné-Bissau	253	211	153	130	53	48	910		35	
Moçambique	235	197	143	125	59	92	980		44	
São Tomé e Príncipe	90	74	69	57	71	69	–		86	
Países em desenvolvimento	104	90	70	62	71	69	463		56	
Países menos desenvolvidos	182	160	116	101	55	63	1.000		31	
Países Árabes	90	72	63	53	77	84	509		67	
Ásia Oriental e Pacífico	58	43	42	33	88	77	144		80	
América Latina e Caraíbas	53	34	42	28	77	91	188		82	
Ásia do Sul	126	96	84	69	58	60	427		36	
África Subsariana	180	172	111	107	56	58	1.098		38	

In PNUD, Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003, Queluz, Editora Mensagem, 2004, p. 210.

Estatística	Objectivo 7 – Assegurar a sustentabilidade ambiental: água e saneamento					
	<i>Reduzir para metade, até 2015, a proporção das pessoas sem acesso sustentável a água potável</i>				<i>Alcançar, até 2020, uma melhoria significativa na vida de pelo menos 100 milhões de habitantes de bairros degradados</i>	
	Rural		Urbana		População urbana sem acesso a saneamento melhorado	
	(%)		(%)		(%)	
	1990	2000	1990	2000	1990	2000
Angola	–	40	–	34	–	70
Cabo Verde	–	89	–	64	–	95
Guiné-Bissau	–	49	–	79	87	95
Moçambique	–	41	–	81	–	68
São Tomé e Príncipe	–	–	–	–	–	–
Países em desenvolvimento	–	69	–	92	–	77
Países menos desenvolvidos	–	55	–	82	–	71
Países Árabes	–	76	–	94	–	96
Ásia Oriental e Pacífico	–	67	–	93	–	73
América Latina e Caraíbas	–	65	–	94	–	86
Ásia do Sul	66	81	90	95	52	68
África Subsariana	39	44	86	83	75	74

In PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003*, Queluz, Editora Mensagem, 2004, p. 225-227.

Índice de desenvolvimento humano										
		Esperança de vida à nascença	Taxa de alfabetização de adultos	Taxa de escolarização bruta combinada do primário, secundário e superior	PIB per capita	Índice de esperança de vida	Índice de educação	Índice do PIB	Valor do índice do desenvolvimento humano (IDH)	Ordem do PIB per capita (dól. PPC) menos ordem IDH
		(anos)	(% 15 anos e mais)	(%)	(dól. PPC)					
Ordem do IDH		2001	2001	2000-01	2001				2001	
103	Cabo Verde	69,7	74,9	80	5.570	0,75	0,77	0,67	0,727	-18
122	São Tomé e Príncipe	69,4	83,1	58	1.317	0,74	0,75	0,43	0,639	28
164	Angola	40,2	42,0	29	2.040	0,25	0,38	0,50	0,377	-32
166	Guiné-Bissau	45,0	39,6	43	970	0,33	0,41	0,38	0,373	-4
170	Moçambique	39,2	45,2	37	1.140	0,24	0,43	0,41	0,356	-15
	Países em desenvolvimento	64,4	74,5	60	3.850	0,66	0,70	0,61	0,655	–
	Países menos desenvolvidos	50,4	53,3	43	1.274	0,43	0,50	0,42	0,448	–
	Países Árabes	66,0	60,8	60	5.038	0,70	0,63	0,65	0,662	–
	Ásia Oriental e Pacífico	69,5	87,1	65	4.233	0,74	0,80	0,63	0,722	–
	América Latina e Caraíbas	70,3	89,2	81	7.050	0,75	0,86	0,71	0,777	–
	Ásia do Sul	62,8	56,3	54	2.730	0,64	0,56	0,55	0,582	–
	África Subsariana	46,5	62,4	44	1.831	0,36	0,56	0,49	0,468	–

In PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003*, Queluz, Editora Mensagem, 2004, pp. 239-240.

Tendências demográficas															
Ordem do IDH		População total			Taxa de crescimento anual da população		População urbana			População com menos de 15 anos		População com 65 anos e mais		Taxa de fertilidade total	
		(milhões)					(em % do total)			(em % do total)		(em % do total)		(por mulher)	
		1975	2001	2015	1975-2001	2001-2015	1975	2001	2015	2001	2015	2001	2015	1970-75	2000-05
103	Cabo Verde	0,3	0,4	0,6	1,8	1,9	21,4	63,3	73,5	40,9	32,6	4,5	3,5	7,0	3,3
122	São Tomé e Príncipe	0,1	0,2	0,2	2,4	2,3	27,0	47,6	56,4	41,2	36,4	4,6	3,8	5,4	4,0
164	Angola	6,2	12,8	19,3	2,8	2,9	17,8	34,8	44,1	47,4	47,9	2,7	2,6	6,6	7,2
166	Guiné-Bissau	0,7	1,4	2,1	3,0	2,9	15,9	32,3	43,0	46,9	46,9	3,1	2,8	7,1	7,1
170	Moçambique	10,6	18,2	22,5	2,1	1,5	8,7	33,2	48,2	44,0	41,2	3,2	3,5	6,6	5,6
	Países em desenvolvimento	2.961,2	4.863,8	5.868,2	1,9	1,4	26,3	40,8	48,6	32,6	28,2	5,1	6,4	5,4	2,9
	Países menos desenvolvidos	353,7	684,1	941,9	2,5	2,3	14,7	25,7	34,5	43,1	40,1	3,1	3,3	6,6	5,1
	Países Árabes	143,4	289,9	389,7	2,7	2,1	41,5	53,9	59,1	37,5	33,5	3,7	4,3	6,7	3,8
	Ásia Oriental e Pacífico	1.310,5	1.899,7	2.124,6	1,4	0,8	20,2	38,8	50,3	26,4	21,4	6,4	8,4	5,0	2,0
	América Latina e Caraíbas	317,9	522,6	622,5	1,9	1,3	61,4	75,8	80,5	31,5	26,3	5,5	7,3	5,1	2,5
	Ásia do Sul	842,1	1.455,1	1.805,3	2,1	1,6	21,3	29,5	34,9	35,2	29,6	4,6	5,6	5,6	3,3
	África Subsariana	305,8	626,4	843,1	2,8	2,1	21,0	34,8	42,8	44,4	41,9	3,0	3,3	6,8	5,4

In PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003*, Queluz, Editora Mensagem, 2004, pp. 252-253.

Prioridades na despesa pública									
Ordem do IDH		Despesa pública de educação		Despesa pública de saúde		Despesa militar		Serviço da dívida total	
		(em % do PIB)		(em % do PIB)		(em % do PIB)		(em % do PIB)	
		1990	1998-2000	1990	2000	1990	2001	1990	2001
103	Cabo Verde	–	4,4	–	1,8	–	0,8	1,7	2,4
122	São Tomé e Príncipe	–	–	–	1,6	–	–	4,9	8,5
164	Angola	3,9	2,7	1,4	2,0	5,8	3,1	3,2	19,7
166	Guiné-Bissau	–	2,1	1,1	2,6	–	3,1	3,4	11,7
170	Moçambique	3,9	2,4	3,6	2,7	10,1	2,3	3,2	2,4

In PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003*, Queluz, Editora Mensagem, 2004, pp. 297-298.

Bibliografia

- AFONSO, Ana Elisa de Santana, (coord.), *Eu Mulher em Moçambique*, Maputo, CNUM/AEMO, 1994.
- ALMEIDA, Miguel Vale de, (org.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Sobre o Corpo*, Oeiras, Celta Editora, 1996.
- Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império, 1951-1963*, II vol. – *Moçambique*, Lisboa, Ed. ACEI, 1994.
- AUBERT, Nicole, ENRIQUEZ, Eugène e GAULEJAC, Vincent de, (direc.), *Le Sexe du Pouvoir. Femmes, Hommes et Pouvoir dans les Organisations*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986.
- BARRADAS, Ana, *Dicionário Incompleto de Mulheres Rebeldes*, Lisboa, Ed. Antígona, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta Editora, 1999.
- CASTRO, Zília Osório de, (direc.), *Faces de Eva*, Revista de Estudos sobre a Mulher, Edições Colibri, 3, 2000.
- CASIMIRO, Isabel, *Transformação nas Relações Homem – Mulher em Moçambique, 1960/74*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1986, (Tese de Licenciatura).
- CHABAL, Patrick, BIRMINGHAM, David, FORREST, Joshua, NEWITT, MALYN, ANDRADE, Elisa Silva, *A History of Postcolonial Lusophone Africa*, London, Hurst & Company, 2002.
- NEPAD – *Nova Parceria para o Desenvolvimento de África*, Abuja, Nigéria, Out. de 2001.
- MOSCA, João, *Encruzilhadas para África. Ênfase para os PALOP*, Lisboa, Piaget, 2001.
- PNUD, *Relatório do Desenvolvimento Humano – 2003*, Queluz, Editora Mensagem, 2004.
- READER, John, *África. Biografia de um Continente*, Mem Martins, Publ. Europa – América, 2002.
- Revista *Estudos Moçambicanos*, n.º 11/12, Maputo, Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane, 1992.
- ROQUE, Fátima Moura et al., *O Desenvolvimento do Continente Africano na Era da Mundialização*, Coimbra, Almedina, 2005.
- SADC *Regional Human Development Report, 1998*, vol. 1, Harare, SAPES Books, 1998.
- TSEMO, Sihaka, “Direitos e Papel da Mulher Africana no Contexto Político-Jurídico Tradicional: Evolução e Perspectivas”, in Revista *Estudos Moçambicanos*, n.º 11/12, Maputo, Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane, 1992, pp. 183-210.

NZINGA UMA LENDA, UMA HISTÓRIA: A RESISTÊNCIA AFRICANA AO COLONIALISMO PORTUGUÊS

Suzana Rodrigues Pavão
Brasil

Introdução

Até os dias de hoje pouco sabemos da história tradicional africana e das verdadeiras histórias do povo que recebeu os colonizadores europeus que chegaram utilizando a metáfora “civilizar” ou função “civilizatória”, quando na realidade exploraram o povo africano a utiliza-lo como mão de obra escrava que era exportada para a Europa, América, Caribe e até no caso específico de Angola, muito após a extinção da escravatura negra no Brasil e da proibição do tráfico e dos navios negreiros ainda eram utilizados com a falsa denominação de trabalhadores contratados, mas que na verdade não passavam de escravos que eram explorados nas roças de cacau de São Tomé e Príncipe. O período do qual estamos falando vai até as duas primeiras décadas do século XX.¹

Não devemos deixar de lado também a grande exploração feita pelos países ricos na atualidade que exploram as riquezas minerais e naturais da África, muitas vezes acelerando processos bélicos e interferindo de forma que as guerras civis não sejam pacificadas por ambições estrangeiras e locais, como o petróleo de Cabinda, os diamantes de grande qualidade de várias regiões de Angola, o ouro da Namíbia e África do sul e assim por diante.

Estamos a fazer este preâmbulo para destacarmos a grande necessidade de conhecermos melhor a história africana e do povo que tantas marcas estão presentes nos costumes, crenças, cultura do povo ocidental e do Brasil, que nos interessa em especial.

Grandes são as dificuldades de encontrarmos no Brasil documentação para que nossa narrativa histórica apresente maior força de veracidade, mas

¹ TAVARES, Miguel Sousa. *Equador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

somos totalmente contrários àqueles que afirmam não existir história na África subsaariana antes da chegada dos europeus. Alegam ser um continente ágrafo, mas muitos não foram pesquisar a fundo e saber que muitas regiões possuíam uma escrita para sua própria comunicação. Também não consideramos errada a busca das fontes orais, tão fortes no continente e que passam de geração para geração a ponto de muitos adeptos da cultura oral afirmarem que “ao morrer um ancião em África, morre com ele uma biblioteca, morre com ele muita sabedoria” que se não foi ou for coletada cada vez mais rapidamente, muitas fontes serão perdidas.

Nesse nosso estudo, que pretende ser apenas introdutório, sobre um grande mito da história angolana, que foi a rainha Nzinga, muitas dificuldades tivemos para localizar os territórios e as etnias que pretendíamos estudar. Talvez possamos ter caído em erros cronológicos ou mesmo em alguns enganos sobre as várias ligações familiares e étnicas de Nzinga, mas pretendemos ouvir, receber e buscar informações de quem e de onde puderem vir. Pretendemos levar ao leitor o nosso levantamento inicial de pesquisa e esperamos que nosso trabalho seja de utilidade para levar novos conhecimentos e também trazer maior incentivo à pesquisa na área histórica africana.

A saga de uma rainha em Angola.

O Ndongo é uma ampla região da Angola moderna, localizada na África Centro-Occidental, numa área que se localiza entre rios Dande e Cuanza. Este era o mundo dos Bantos que estavam localizados ao sul do reino do Congo e a leste do território de Luba. (Vide mapa em anexo)

Geograficamente, o Ndongo é subdividido em três regiões: a região baixa, média e a alta. A região baixa ou Loanda se estende desde a costa, numa configuração de planície ou pradaria, até o leste onde se encaixa profundamente na região média e finalmente na região mais alta². A região média eleva-se em altas e contínuas extensões de terra ao atingir o leste ou terras mais altas. Os Jagas ocupavam parte dessa região média. A maioria das regiões de Angola está situada em região tropical, com sua estação úmida e estação seca. As áreas elevadas particularmente as que estão a aproximadamente a 9000 metros, gozam de um clima temperado. Esse planalto central imerge no Ndongo Oriental³, ou seja, na localização conhecida como Matamba. Outras referências territoriais eram o Rio Cuanza, situado perto da província de Libolo e o reino de Batuta. Este rio é muito extenso. Possui

² PINTO, F.A, *Angola e Congo: Conferências*. Lisboa, Livraria Ferreira, 1988, p. 28.

³ MONTECUCCOLO, João Antonio cavazi. *Descrição e história dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. V. I, Lisboa, Junta de investigações de ultramar, 1965, p. 21. Hoje Matamba é chamada duque de Bragança e Jinga. A referência acima é por conseguinte, dada como sendo de cavazzi.

18 ilhas, das quais Dangi e Ndanji eram por vezes utilizadas como residência da rainha Nzinga.

É obscura a origem do reino do Ndongo. Há afirmações de que o rei do Congo, Nzinga a Mbemba (que recebeu a denominação de Afonso I, após sua conversão), incluiu o Ndongo (os Ambundos) numa lista de suas possessões quando escreveu para Lisboa falando sobre as condições internas do Congo.

Os Ambundos e Mbundos eram muito religiosos, tendo grande respeito e louvor pelos ídolos e orixás.

Alguns dos Mbundos vieram originalmente das terras altas orientais de Matamba onde se encontrava um Jaga de Matamba (Zimbo) que conquistara o Ndongo e o dera como anexo a seu filho, Ngola Kiluanji.

Muito mais poderíamos desenvolver sobre as características e história desses reinos e de seus chefes, assim como o contato dos portugueses com os mesmos. Sabe-se que não era fácil conseguir a cristianização dos africanos. Os membros da Companhia de Jesus declaravam que “civilizar” os africanos só seria possível pela repressão e pela guerra. Desta forma, a sorte estava lançada, pois o clero se decidira pela doutrina da repressão a qualquer preço. Foi tomada a decisão de “civilizar” os africanos por meio da guerra. Os africanos só poderiam ser trazidos para o seio da civilização (ou seja, da cristandade), pela abertura do interior de seu continente ao comércio. Não foi uma tarefa fácil, pois não tinham guerreiros suficientes e precisaram usar soldados nativos daí a denominação “soldados negros” ou “guerra negra”. Sempre que possível os portugueses usavam táticas terroristas antes de se arriscarem a batalhas regulares. Analisar minuciosamente os contatos, conquistas e relacionamentos nos levaria a um estudo mais longo e aprofundado, que enfocasse fundamentalmente essa história da região e de seus habitantes e a relação existente entre portugueses e africanos nos séculos XIV e XV. Sabe-se que os Mbundos hostilizavam incessantemente os portugueses. Os atos de violência foram a marca primordial da colonização portuguesa na África Central. Atos de violência quer individuais quer grupais eram desenvolvidos ofensivamente e defensivamente no campo. O apego secular e clerical pela violência foi descrita por Balthazar Afonso, S. J., a 4 de julho de 1585, o qual relatou que os portugueses queimavam vivos “os pagãos em suas choupanas e como várias cabeças eram expostas a fim de amedrontar os adversários”. Prosseguindo, o sacerdote relatava que em uma determinada ocasião 619 narizes foram cortados como troféus pelos portugueses. Sempre que possível os portugueses usavam táticas terroristas antes de se arriscarem a batalhas regulares⁴.

⁴ CADORNEGA, Antonio de Oliveira. *História Geral das Guerras Angolanas*, I (org) Matias Delgado e Álvares da Cunha, Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, 1942, p. 36

Os primeiros anos de Nzinga, futura rainha

Jinga Mbandi Ngola Kiluanji, rei do Ndongo, suportou a crise da fase inicial da invasão de Angola pelos portugueses. Enquanto defendia seu reino conheceu uma escrava Mbundo, Guenguela Cancombe, com quem se casou. Desse casamento nasceu uma filha que recebeu o nome de Nzinga Mbandi Ngola Kiluangi, provavelmente em 1582, no Ndongo Oriental.

Há relatos de que a jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores de sua mãe e o caráter forte do pai, que era o mais terrível adversário com que os invasores portugueses se haviam defrontado. Nzinga treinada como o pai para a liderança, veio a ser uma criatura corajosa e forte. Possuía uma grande beleza era alta e esguia, e também possuía a liderança e talento para a luta e para a guerra que poucos herdeiros homens possuíam.

Nasceu sob signos astrológicos que previam terríveis calamidades para o seu povo: os Mbundos. Os pais-de-santo do reino tinham, de acordo com os costumes, invocado as almas dos reis ancestrais mortos a fim de determinar o futuro da jovem princesa. Esta invocação era feita pela meditação sobre o pequeno relicário com os ossos dos ancestrais, que cada um carregava consigo.

Muitos dos pais-de-santo tiveram dificuldades para interpretar os signos desconcertantes. Uns diziam que se a princesa chegasse à idade adulta os rios inundar-se-iam de sangue, outros revelavam que a nação seria invadida por homens brancos que viriam dos mares e entrariam no território pelos muitos rios que banhavam a região. O Ngola, ou governante, dizem, que solicitou aos pais-de-santo para que usassem de suas habilidades e influência junto aos deuses de modo que pudessem garantir que sua filha viesse a ser não só uma destacada governante na defesa de seu reino, mas que também tivesse um coração compassivo para com seus súditos.

A jovem princesa cresce e como já dito, demonstrando ser uma guerreira hábil e corajosa, além de possuir uma grande beleza. Beleza esta que se tornou mítica entre os angolanos.

Nzinga luta contra a divisão de seu reino e une-se a seus antepassados Jagas. Cabem aqui alguns comentários sobre os povos Jagas e a associação de Nzinga com eles.

Os jagas eram imponentemente altos e atacavam seus inimigos com facas, lanças, arcos e flechas, azagaias e escudos. Eram militares que utilizavam a surpresa como tática. As mulheres Jagas não criavam seus filhos, mas os abandonavam nos bosques, adotando no lugar deles adolescentes capturados na guerra. Estes alcançavam a liberdade e a virilidade, trazendo a cabeça de um inimigo a seu general.

Viviam em acampamentos muito bem vigiados, os quilombos⁵ (daí a

⁵ DIAS, Gastão Souza. *Uma viagem a Cassange nos meados do século XVIII*. Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, série 56°. 1 e 2, janeiro e fevereiro de 1938, p. 6.

origem do nome das comunidades de escravos fugitivos, no Brasil, que se uniam nos acampamentos bem seguros e que se mantiveram por muitos anos combatendo os seus perseguidores. Entre eles o de maior destaque que foi o quilombo de Palmares). A competência dos guerreiros e a disciplina eram mantidas por meio de freqüentes (provavelmente diários) exercícios militares. Nzinga e seus pais viviam num quilombo, e ela participava regular e entusiasticamente dos exercícios militares. Distinguia-se com freqüência pela execução de incríveis feitos de coragem, tais como luta corpo a corpo, rapidez no ataque a seus oponentes, e destreza no arremesso de armas, conquistando assim o respeito e admiração além do temor de toda sua gente.

Quando Nzinga se tornou rainha do Ndongo, adestrou suas tropas (principalmente Jagas), diária e corajosamente, de modo que combatessem até o último homem. Muitas tropas tornaram-se pelotões suicidas.

Nzinga atribuía grande importância à coleta de informações, coisa que se tornou um suporte suplementar e que muito amparava suas tropas. Seus batedores trabalhavam incessantemente a fim de descobrir as intenções e os movimentos das forças inimigas, inclusive o poderio dos exércitos lusos e os planos diplomáticos e estratégicos dos governadores e capitães-gerais.

Na tradição Mbundo-Jaga, o arco simbolizava a realeza. O sacrifício humano e um certo grau de canibalismo eram um dos hábitos religiosos Jagas. Nos agrupamentos que formavam o exército de Nzinga, tais ritos religiosos intensificavam o sentido de participação e de confiança comum entre seus seguidores. Embora, como afirmam os estudiosos, a Rainha Nzinga e os Mbundos expressassem sua aversão ao canibalismo, ela tinha consciência de como esse ritual era eficaz para forjar a unidade de suas forças.

A rainha Nzinga governava seu reino através de um conselho religioso (*xinguilar*), e outro secular, formado de nove membros políticos e militares. O Primeiro ministro era um de seus principais generais (*tandala*) e respondia pelas coisas do reino na ausência da rainha. Nzinga consultava com freqüência o conselho apropriado antes de dar andamento a qualquer ação, assim como também consultava aos pais de santo, além de usar os ossos dos antepassados como forma de assegurar uma boa orientação para todos os seus atos.

Nzinga possuía dois meio irmãos: o mais velho, Ngola Mbandi. Nzinga. Como filha mais velha se encontrava na linha direta de sucessão. Contudo, muitos ministros reais se opunham a isso, provavelmente por ser uma mulher e estavam sempre a lembrar das predições dos pais de santo, quando do nascimento da princesa. Apoiavam, desta forma, para a sucessão, a Ngola Mbandi. O irmão de Nzinga era vaidoso, fraco e irresoluto, o oposto da irmã e evidentemente incapaz de comandar um reino com constantes problemas de ataques dos europeus. O ódio e a inveja cresceram entre os irmãos, promovendo cada um deles, alianças políticas para desta forma destruírem e subverterem o grupo oposto.

Nzinga e o mito de sua beleza e inteligência

Desde muito cedo, Nzinga era admirada por sua inteligência, energia, precocidade, audácia e sutileza nos esportes, além de ser uma jovem atraente com uma figura provocante. Dizem os poucos documentos e a tradição, que tinha uma aparência graciosa e esbelta, quadris arredondados e bem modelados. Atraía a atenção e respeito por toda parte. Desde muito nova já havia sinais daquela aparência descrita com os termos que iam de magnífico a feroz. Seu cabelo cobria-lhe as orelhas e seus olhos escuros podiam, (pelo que diziam) refletir ódio imediato e ternura. Um queixo com ligeira ponta, e lábios atraentes. Seu pai tinha um grande orgulho dela e esperava que ela fosse uma grande rainha. Visto que para isso estava sendo preparada. Foi confiada a sua tutoria a uma velha negra de grande sabedoria, cujo nome é desconhecido. De sua tutora, contam, que a princesa recebeu os princípios de educação religiosa, especialmente as práticas que diziam respeito aos Jagas. Como Nzinga era em parte Jaga e de outra parte Mbundo-Jaga, precisava de um tipo de educação que unisse as duas culturas para que viesse a reinar sobre o heterogêneo povo Mbundo. O pai da princesa esperava que ela utilizasse desses conhecimentos para combater aos invasores lusos.

Nzinga e a luta pelo poder

A princesa Nzinga estava com 35 anos quando seu pai faleceu em 1617. Após a morte do rei tornou-se inevitável o início de uma luta pelo poder entre Nzinga e seu irmão Ngola Mbandi. Ambos se utilizaram todas as artimanhas de guerra e ódio para tomarem para si o poder total. Um dos atos de maior violência contra Nzinga foi a invasão do acampamento de guerra por kalunda, e na ausência de Nzinga matou seu filho, eliminando assim mais um possível herdeiro do trono.

Mbandi difundia a impossibilidade de Nzinga ser rainha por descender de uma escrava. Tal fato era verdadeiro, mas não impeditivo. Nada impedia a um rei de desposar uma escrava e com ela ter descendentes. A esposa deixaria no mesmo momento de viver o status de servidão e seria livre. Um tema de grande interesse para pesquisas é sem dúvida as características da escravidão na África, que apresentava elementos bem diferentes da escravidão transatlântica existente após a chegada dos europeus. Um ponto, que seria entre o povo um forte argumento contra Nzinga seriam as profecias da época de seu nascimento. Esta sim seria uma razão de impedimento. Já Mbandi possuía um real impedimento que era o adultério cometido por sua mãe. Isto tornava Ngola Mbandi afastado da sucessão.

De acordo com o Padre Cavazzi, uma de nossas fontes mais primárias, o meio irmão mais moço é que deveria assumir o reino por não ter contra ele impedimento de qualquer espécie. Este meio irmão foi afastado da suces-

são por ser menor de idade e para impedir a possibilidade de mais um futuro rival, Ngola Mbandi mata seu meio irmão mais novo criando um reino de terror e de eliminação de qualquer figura proeminente que pudesse vir a ser um rival.

De volta para casa, quando Nzinga descobriu que seu filho havia sido assassinado, jurou vingança e que nunca mais poderia haver paz entre eles. Dizem que seu temperamento mudou, afastando-se de crianças e passou a educar sua irmã mais nova, Mocambo, com toda a atenção e carinho.

A divisão entre os líderes africanos veio a facilitar a entrada dos portugueses pelo interior, em busca de mão de obra escrava. Muitos sobas africanos recebiam alguma vantagem e não percebiam o quanto perdiam de seu poder e território. Nesta fase, o grande empecilho para os portugueses, que era Nzinga e sua força de guerra estava aparentemente neutralizada. A rainha Nzinga reagrupara suas forças e instalara sua capital em Matamba. Entre as fronteiras de Matamba e as regiões mais ocidentais sob efetivo controle português, havia uma vasta terra de ninguém.

Os portugueses agiram livremente sempre com muita violência e utilizando-se da incapacidade de reação dos sobas, além da ambição dos mesmos. Ambição que com o tempo se voltará contra eles mesmos.

Nzinga negocia em Luanda

Em 1617 os portugueses chegam a Luanda com muitos reforços e ocuparam a capital de Angola. Eram reforços pesados e consistiam em 700 soldados, 100 cavalos, 10.000 quilos de pólvora além de grande quantidade de projéteis de chumbo, espoletas e materiais para equipar as fortalezas⁶. Compreenderam que para se apossarem das riquezas que tanto ouviam falar, precisariam conquistar os Mbundos. Planejaram atacar e capturar o rei em Mbaka, pois desta forma teriam uma vantagem psicológica que os ajudaria a conquistar os poderosos chefes que reconheciam a suserania do governante Ngola. Verificaram também que os habitantes da capital e arredores eram trabalhadores e se ajustariam à escravidão. As atitudes bélicas assumidas pelos portugueses afetaram as relações diplomáticas quanto às estratégias dos Mbundos, pois dividiram o país e forçaram as lideranças africanas a se retirarem para as regiões orientais.

Nesse período, Nzinga e suas irmãs encontravam-se numa campanha de reconciliação com o irmão. Fixaram residência no acampamento de guerra deste e as notícias das recentes ações dos portugueses chegavam cada vez mais da capital do Ngola. Mbandi não resistiu, pois a temeridade lusitana deixou o fraco rei numa situação de letargia e incoerência militar que ia do

⁶ DELGADO, Ralph. *História de Angola*; 1. Luanda e Benguela, Tipografia do jornal de Benguela, 1948, pp. 49-50.

desespero à inércia. Como já comentamos anteriormente e voltamos a afirmar, Mbandi não era um guerreiro leal e de coragem e a reação que apresentava no momento, não apresentava nenhuma estranheza. Provavelmente, a indecisão do irmão estimulou Nzinga a aproximar-se do irmão e dessa forma favorecer sua causa. O fato primordial é que Ngola Mbandi preferiu negociar a partir para a luta, mas as suas negociações foram ineficazes. Após as frustradas negociações, Ngola foi obrigado a agir. Mandou um de seus chefes e amigo, comandar os ataques, mas os portugueses frustraram os ataques dos africanos e marcharam em direção à capital do rei.

Nzinga e as irmãs estavam em Mbaka quando as forças portuguesas atacaram, saquearam e destruíram a residência real, em 1619. Parece que os portugueses encontraram praticamente nenhuma resistência por parte dos Mbundos, fato um pouco inexplicável. Na confusão da batalha Nzinga e o irmão conseguiram fugir, mas a cunhada e as duas irmãs de Nzinga (Qui-fungi e Mocambo) foram capturadas. Os portugueses conseguiram uma grande quantidade de marfim, tecidos e escravos, que enviaram para Luanda e Américas.

Nzinga após a fuga se fez mais valorizada, começou a fazer contatos políticos com chefes da região. Ambiciosa e com muito desprezo pelo irmão, intitulava-se Rainha do Ndongo e de Matamba e coagiu os chefes orientais a reconhecê-la como verdadeira monarca. Ngola Mbandi resolveu negociar com os portugueses. Fez muitas promessas que não foram cumpridas e só lhe trouxe mais desprestígio e fez com que os portugueses continuassem a guerra. Ngola foi novamente derrotado e retirou-se para a ilha Kindonga no Rio Cuanza.

Todos esses eventos trouxeram Nzinga para o centro das atenções. Os dois irmãos verificaram que o ideal era proporcionar a união dos Mbundos. Nzinga como uma representante da família real teve legitimidade diplomática. Tinha 42 anos quando se dirigiu a Luanda. Ela continuava a ser um "maravilhoso" espécime de mulher. Quando chegou, participou de uma suntuosa recepção que lhe foi preparada pelos portugueses. A embaixatriz ficou impressionada com a suntuosidade da acolhida e considerou que os portugueses eram um povo rico e poderoso. Nzinga não compreendeu que a imponente cerimônia de recepção fora cuidadosamente encenada para impressioná-la e também ao seu séquito, com o brilho, o poder e a glória dos portugueses, de modo a colocá-la numa predisposição de vassalagem aos colonizadores.

Nzinga, ao ser recebida, causou espanto por não deixar qualquer idéia de fraqueza diante dos portugueses e o espanto foi ainda maior quando se expressou em português. Falou fluente e convenientemente, com dignidade régia. Nessa primeira reunião com os portugueses, seus argumentos foram sólidos e vigorosos e seus oponentes permaneceram silenciosos e assombrados talvez com a iniciativa tomada pela princesa.

Nzinga dominara totalmente a reunião. Revelou-se uma pessoa excepcional, com uma mente brilhante, uma revelação verdadeiramente talentosa de superioridade intelectual africana.⁷

Os historiadores do tempo, como o que acabamos de citar, chegam a definir Nzinga como uma Cleópatra, Semírames e a outras mulheres que fizeram história como governantes e rainhas de grandes e poderosos reinos. Os portugueses perceberam a força de liderança de Nzinga, mas não poderiam abrir mão aceitando suas exigências, pois Angola fornecia um número imenso de escravos para o Brasil e também para a América espanhola. O tráfico seria o maior suporte econômico de Portugal e mesmo do Brasil. Grande é a importância do Ndongo para esse suporte econômico. Em outras palavras, Angola era a chave do império português. Esse choque de interesses seria o maior obstáculo para uma relação durável e pacífica entre os dois povos. Nzinga reunia-se diariamente com os governantes portugueses, que ficaram espantados e admirados com a obstinação e agudeza política dessa mulher. Depois de muitas negociações, o governador prometeu que evacuariam de Mbaka as suas tropas, que faria uma aliança com os Mbundos contra seus inimigos comuns, e que iria libertar os chefes e os escravos capturados. Parecia que as negociações de Nzinga haviam sido bem sucedidas. O governador português assinou um tratado com a enviada Mbundo, onde capitulava às exigências dela, isto, evidentemente só no papel. A esta altura de nossos estudos, talvez fosse importante perguntarmos quais seriam os fatores responsáveis pela vitória diplomática de Nzinga. Evidenciamos que a lógica e a justiça estavam a seu lado e também que os portugueses não tinham argumentos convincentes. Mas, há uma razão que destacamos, que era a forte personalidade de Nzinga. Aos quarenta anos estava no auge de suas forças, elegante e encantadora, e incontida em suas atitudes e ações. Ameaçou o governador que tinha intenção de voltar à sua terra e recomeçar a guerra. Era astuta, dominadora, com espírito independente que impunha respeito. Sabia se fazer ouvir e respeitar até pelo tom de sua voz.

A rainha encantou-se com muitos costumes de Luanda. Pediu e recebeu a permissão para aí permanecer temporariamente, após o término de sua função oficial. Durante este período interessou-se pela religião cristã. Logo os portugueses escolheram os melhores catequizadores, pois isso seria uma grande vitória. Nzinga pediu para ser batizada e entre os seus argumentos estava o seu convencimento de que havia uma relação entre o tráfico, o poder e a religião. Nzinga pensava que o poder e a opulência, que reinavam em Luanda estavam diretamente ligados à força e poder do deus dos cristãos.

⁷ CADORNEGA, Antonio de Oliveira de. *História Geral das guerras angolanas*. Org. Matias Delgado e Álvares da Cunha, Lisboa, Divisões de publicações e biblioteca, 1942, v. I p. 89.

Vários meses transcorreram e o tratado de paz não foi posto em prática pelos portugueses. Esse adiamento causou preocupação na corte africana e Nzinga e seu irmão começaram a pressionar para que o tratado fosse cumprido.

O que parece aos historiadores é que a corte portuguesa, no momento ligada à Espanha, não deu importância à urgente necessidade de dar andamento aos acordos.

Mbandi sem a ninguém comunicar iniciou um ataque contra os portugueses e foi mal sucedido. Faleceu por auto-envenenamento ou até talvez por uma trama da irmã que tinha muitos motivos para mata-lo. Não há registros claros sobre o assunto.

Nzinga torna-se rainha do Ndongo em 1623, com 41 anos. Seu falecido irmão deixa um herdeiro que seria educado por um tutor que o ensinaria a odiar a tia até o momento que pudesse ocupar o poder em seu lugar. Nzinga como estrategista que sempre fora simula uma paixão por Jaga Kaza, o tutor, para assim permanecer ao lado do sobrinho. Foi feita a cerimônia de casamento de acordo com os ritos Jagas os portugueses não aceitavam os ritos africanos e muitos concluíram que ela politicamente assim agia como forma de conquistar o apoio de seu povo. Entretanto, alguns portugueses ainda teimavam em considerá-la cristã e de que tudo não passara de um ato político confiável. Na realidade Luanda alarma-se com o caminhar dos fatos, especialmente porque os portugueses começaram a receber informações de que Nzinga organizava uma rebelião geral do povo Mbundo. Recebiam das mais variadas fontes de que após a morte do irmão Nzinga tornara-se cada vez beligerante e constantemente estava a persuadir os chefes e os escravos fugitivos a atacarem os portugueses. Durante muitos anos Nzinga travaria uma impiedosa luta para converter-se definitivamente em Rainha do Ndongo, soberana de uma nova "Etiópia Ocidental". Para os portugueses decretar guerra a Nzinga e conseqüentemente aos Mbundos era um ato de grande risco e que necessitava de uma razão muito forte. Conta-se que preferia ser chamada de rei a rainha e usava roupas masculinas. Sempre fora astuta o bastante para compreender que não podem exigir lealdade e apoio se alienasse o povo de sua herança cultural. Em Luanda cada vez mais Nzinga conseguia novos partidários, o que causava aos portugueses insegurança e preocupações.

Nzinga foi informada que os portugueses preparavam um grande exército para atacá-la. Seus inimigos planejavam utilizar-se da inexpugnável fortaleza de Pedras de Maupungo, de onde iriam lançar suas forças contra Nzinga. No início a rainha demonstrava tranquilidade e segurança, mas quando o ataque começou a pleno vapor, ela passou a se preocupar e começou a aumentar suas forças e a fortificá-las em cavernas.

Os portugueses atacaram a ilha de Mapolo em 1626, arrasando casas e fazendo prisioneiros. A rainha lá não se encontrava. Estava, já com 44 anos

de idade, e estava na ilha Ndangi, que seria o próximo ponto de ataque dos lusitanos. Vestida de roupas masculinas, apoiada por milhares de soldados e também por seu conhecimento do inimigo, reuniu seus mais valentes guerreiros e atacou à noite na Ilha de Mapolo. Invadiu o acampamento com seus guerreiros, puseram fogo no acampamento e também em vários barcos e suprimentos de víveres. O ataque noturno de surpresa desorientou os portugueses e Nzinga com seu terrível espírito vingativo, caiu sobre os "soldados escravos" e as tropas portuguesas, matando centenas e ferindo outros tantos. Muitos soldados enfraquecidos pela varíola vieram a falecer, outros se jogaram ao mar, mas os africanos sobreviveram. As forças Mbundo esqueceram das estratégias traçadas pela rainha e pela ordem de não perseguirem as tropas. Insubordinando-se, partiram para a perseguição e foram dizimados pelas armas dos portugueses. Nzinga perdeu muitos homens nesse ataque desordenado e conheceu a força de fogo das armas portuguesas por ela desconhecidas. Também os portugueses partiram em retirada, pois concluíram que a luta era difícil e não conseguiam nem ao menos saber a proporção de suas perdas. Desta forma ambos retiraram-se para repensar suas posições. A retirada militar foi uma medida tática para ambos os exércitos.

Nzinga decidiu-se por evacuar a ilha para procurar outro ponto vantajoso de onde pudesse prosseguir a guerra contra os europeus. Foi buscar ajuda de seu antigo marido Jaga Kasa. No dia seguinte, tropas portuguesas acompanhadas por Airi Kiluanji, voltam à ilha preparados para um ataque e para aprisionar Nzinga, mas nada encontraram. Poucos dias depois Airi kilunji e muitos portugueses estavam mortos, vítimas de varíola.

Muitas batalhas se sucederam, muitos reis lutaram com os portugueses e contra eles, mas ninguém conseguia capturar Nzinga.

No decorrer dos fatos, muitos africanos valiam-se da "conversão" para escaparem aos efeitos mortais do terror e fogo lusitano. O Padre Francisco Rodrigues afirmou que em meados do século XVII, cerca de 20.000 Mbundos foram convertidos à religião cristã.

Embora Nzinga tentasse encorajar muitos desses homens a desertar e em outras ocasiões raptasse muitos mulatos que viviam em regiões controladas pelos portugueses, não conseguia recrutar um número significativo, presumivelmente porque eles "odiavam os negros mortalmente, mesmo às próprias mães que os deram a luz, e faziam tudo para se igualar aos brancos; o que não lhes é concedido, não lhes sendo permitido sequer sentar em sua presença."⁸ Este desejo de equipararem-se aos brancos só fortalecia aos portugueses, pois os mulatos renegavam sua própria origem e não tomavam consciência de que estavam sendo usados pelos brancos para dizimar sua própria gente e se os brancos desejassem eram vendidos como escravos sem

⁸ BOXER, Charles, *The Golden age of Brazil, 1695-1750*, Berkeley, University of California Press, 1969, das observações do frei Girólamo Merolla, O.F.M. —Cap, em seu *Viaggio*, in: *Collection of voyages de Churchill*, 1, p. 739.

nenhuma prerrogativa de já terem um pouco de sangue branco a correr em suas veias. O antigo e aprovado uso de reagir energicamente a qualquer negro que ousasse levantar mão, voz ou fazer qualquer tipo de desobediência ou ameaça a um branco, porque para qualquer colonizador europeu, a preservação do reino dependia da obediência e temor que os negros tivessem pelos brancos. Para os brancos, os africanos eram vistos como infantis, imaturos, irresponsáveis e sub-humanos. Quase se poderia dizer que eram irracionais. Assim eram os africanos considerados pelos brancos que não tinham nenhum prurido em mata-los ou dar a eles maus tratos.

Ao olharmos por este prisma mais teremos de admirar a grandeza e coragem de Nzinga que não só se fez respeitar como temer pelos portugueses. Por mais guerreiro e valente que fosse o soldado branco, nunca agia com a coragem e violência que achasse possuir se por acaso fossem informados de que teriam de se defrontar com Nzinga.

A determinação, a busca de libertação e liberdade que obsedava Nzinga, é interessante e importante. Após cada reencontro, vitória ou derrota, ela retornava à frente diplomática, argumentando, persuadindo, lisonjeando e ameaçando amigos e inimigos tanto os tímidos como os incertos. Jamais perdeu a confiança no êxito de sua causa, mas também jamais se confrontara com força maior que a dos portugueses, com seus exércitos numerosos e armas poderosas. Foi aos poucos sentindo que não poderia ficar na ofensiva, apesar de seu espírito de luta não estar nem um pouco abatido, mas fazia ouvir seu bom senso.

Desapareceu durante vários anos procurando arregimentar inutilmente um exército maior. Não está claro até que ponto ela participou do tráfico de escravos, apesar da servidão ser um modo de vida no Ndongo. Assim segue a vida da rainha Nzinga. Alia-se a holandeses e consegue até dizimar várias legiões de portugueses. Seu prestígio foi sempre aumentando. Como se comprova, não foi nem fácil nem rápido para os portugueses dominarem Angola e isto graças, fundamentalmente ao nome da rainha Nzinga e seu poder e coragem na guerra.

As rotas de escravos que vieram para o Brasil eram em grande parte formados por angolanos. Quando iniciaram as primeiras rebeliões que formaram os Quilombos no Brasil, os traficantes de escravos começam a diminuir a vinda desses escravos que eram fundamentalmente de etnia Jaga, pois consideram que os Jagas eram os instigadores e os líderes das rebeliões. Alegavam ainda que o espírito de Nzinga acompanhava os escravos trazidos a Pernambuco e Minas Gerais. Considerando que Nzinga foi o símbolo da resistência angolana durante cerca de metade do século XVII, e considerando que o embarque forçado de escravos angolanos de Luanda, particularmente Jagas, era tão contumaz e violento, parece que uma certa vingança Mbundo-Jaga, influenciada pela memória de Nzinga, poderia ter sido importada para Pernambuco e outras regiões do Brasil, possivelmente para

as Américas. Câmara Cascudo afirma que os escravos angolanos trouxeram consigo a odisséia guerreira da rainha negra de Matamba.

Quase um século mais tarde (por volta de 1840), dois viajantes estrangeiros no Brasil observaram o costume dos escravos de eleger um Rei do Congo e uma rainha Xinga (Nzinga ou Jinga) com sua corte.

Como conclusão queremos salientar que a rainha Nzinga simbolizou o primeiro movimento de resistência Mbundo à dominação portuguesa. Tendo um compromisso total e absoluto para com a libertação e o nacionalismo angolanos. Foi sem dúvida até sua morte em 1663 e até após ela, a personalidade mais marcante e mítica de Angola. Plantou as sementes do protesto e da hostilidade dos africanos contra o colonialismo português. Foi o arauto, a "mãe negra" da resistência e esta opinião vem ganhando crescente aceitação entre os estudantes angolanos que vivem no exterior, assim como nos movimentos angolanos de resistência atuais, talvez sejam sua descendência e sua herança e presença entre os que têm em Angola a sua pátria e nação.

Bibliografia

- BOXER, Charles, *The Golden age of Brazil, 1695-1750*, Berkeley, University of California Press, 1969, das observações do frei Girólamo Merolla, O.F.M. – Cap, em seu *Viaggio*, in: *Collection of voyages de Churchill*, 1, p. 739.
- CADORNEGA, Antonio de Oliveira de. *História Geral das guerras angolanas*. Org. Matias Delgado e Álvares da Cunha, Lisboa, Divisões de publicações e biblioteca, 1942, v. I
- DELGADO, Ralph. *História de Angola*, 1. Luanda e Benguela, Tipografia do jornal de Benguela, 1948.
- DIAS, Gastão Souza. *Uma viagem a Cassange nos meados do século XVIII*. Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, série 56^a. 1 e 2, Janeiro e Fevereiro de 1938, p. 6.
- MONTECUCCOLO, João Antonio cavazi. *Descrição e história dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. V. I, Lisboa, Junta de investigações de ultramar, 1965, p. 21. Hoje Matamba é chamada duque de Bragança e Jinga. A referência acima é por conseguinte, dada como sendo de cavazzi.
- Niane, d. t. Coordenador do volume IV *A História Geral da África do século XII ao século XVI*, São Paulo, 1988, Ática/Unesco.
- PAULME, Denise. *As Civilizações Africanas*, Sintra/ Portugal; Publicações Europa-América, 2^a. ed.
- PINTO, F.A., *Angola e Congo: Conferências*. Lisboa, Livraria Ferreira, 1988, p. 28.
- TAVARES, Miguel Sousa. *Equador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.
- MONTECUCCOLO, João Antonio Cavazi. *Descrição e história dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. V. I, Lisboa, Junta de investigações de ultramar, 1965, p. 21. Hoje Matamba é chamada duque de Bragança e Jinga. A referência acima é por conseguinte, dada como sendo de cavazzi.
- ZERBO-KI, Joseph. *História da África Negra vol. I e II*. Sintra/ Portugal; Publicações Europa-América, 3^a. edição, revista pelo autor.

CABRAL, GÉNERO E DESENVOLVIMENTO¹

Vera Duarte
Jurista – Cabo Verde

A mulher é um ser humano digno e igual. Tal parece ter sido o pensamento que Amílcar Cabral, líder incontestado da luta de libertação dos povos da Guiné e Cabo Verde, antecipou algumas dezenas de anos à comunidade internacional, sobretudo a africana.

Efectivamente, a genial intuição de que Cabral era dotado cedo lhe mostrou que a luta pela independência da Guiné e Cabo Verde, a luta pela emancipação dos povos da Guiné e Cabo Verde, só seria possível com a mobilização de todas as camadas e segmentos da população.

Foi assim que, desde as suas primeiras intervenções de carácter político, Cabral começou a dar ênfase à participação da mulher africana, a necessidade da mulher estar ao lado do homem na luta pela independência da sua terra, criticando a situação de inferioridade em que ela vivia e propugnando pela sua promoção e pela sua emancipação.

Cabral sabia que a luta pelos direitos civis e políticos tinha de estar ligada às lutas pela independência nacional e que nos países onde a mulher participou nos movimentos de libertação nacional, lutando e sacrificando-se ao lado dos homens, conseguiu obter o reconhecimento dos seus direitos legítimos.

Foi assim que, no programa do PAIGC, partido que conduziu a luta pela independência da Guiné e Cabo Verde, já se estabelecia em 1956 e sob a inspiração do pensamento de Cabral “a igualdade dos cidadãos perante a lei sem distinção do sexo” e mais, que “os homens e as mulheres gozarão da mesma condição na família, no trabalho e nos assuntos públicos”.

O partido, inspirado no pensamento de Cabral, preconizou ainda “defender os direitos da mulher, respeitar e fazer respeitar as mulheres, mas convencer as mulheres que a sua libertação deverá ser obra delas mesmas,

¹ Comunicação apresentada no SIMPÓSIO INTERNACIONAL AMÍLCAR CABRAL, no Painel: História, Cultura e Identidade, Praia – Cabo Verde, Junho de 2004.

pelo seu trabalho, ligação ao partido, respeito próprio, personalidade e firmeza, combatendo o que puder ser contra a sua dignidade”.

Esta concepção extremamente arrojada para a época, resultante do discurso absolutamente inovador de Cabral em relação às mulheres, sobretudo para as populações da Guiné, essencialmente islamizadas e animistas, em que as práticas retrógradas em relação à mulher estavam profundamente enraizadas, foi pouco a pouco ganhando algum eco, captando novos simpatizantes e, no final da luta pela independência, na qual as mulheres viriam a participar plenamente e nas várias frentes, já se tinha tornado em algo sensível.

Sobretudo em Cabo Verde, cuja realidade conhecemos melhor e sobre a qual nos iremos debruçar, onde o discurso emancipador sempre encontrou um terreno mais fácil para se enraizar do que em muitos outros países africanos, devido nomeadamente a três ordens de factores:

1. Ausência ou quase ausência de costumes tradicionais considerados atentatórios aos direitos das mulheres, como sejam as mutilações genitais femininas, a poligamia, os casamentos forçados, a herança das viúvas.
2. População essencialmente cristã com grande preponderância da religião católica e consequente divulgação dos princípios da dignidade e igualdade da pessoa humana.
3. Hábitos arraigados de trabalho na luta pela sobrevivência que uma natureza avara e uma administração colonial negligente tinham criado na generalidade da população cabo-verdiana, seja homem ou mulher, obrigando esta a trabalhar fora de casa.

Este terreno recebeu com alguma facilidade a mensagem de igualdade trazida da Luta de Libertação Nacional sob a influência do pensamento teórico de Amílcar Cabral.

Foi assim que a primeira lei fundamental promulgada em Cabo Verde, a lei de Organização Política do Estado, de 5 de Julho de 1975, consagrou no seu normativo o princípio da igualdade do homem e da mulher, embora por remissão.

Efectivamente, o artigo 22.º da LOPE diz textualmente o seguinte: “A legislação portuguesa em vigor nesta data mantém transitoriamente a sua vigência em tudo o que não for contrário à soberania nacional, à presente lei, às restantes Leis da República e aos princípios e objectivos do P.A.I.G.C.”

Ora como vimos atrás, o Programa do PAIGC de 1956 estabelecia “a igualdade dos cidadãos perante a lei sem distinção de sexo” o que consubstanciava o importante princípio da não discriminação, mas dispunha ainda que “os homens e as mulheres gozarão da mesma condição na família, no trabalho e nos assuntos públicos.”

Esta é sem dúvida a consagração mais arrojada do princípio da igualdade de homem – mulher que, na altura e por muitos anos, se pôde obter na quase generalidade da cena africana, para não falarmos a nível mundial.

Efectivamente tal afirmação e a sua consagração num instrumento escrito, embora de força essencialmente moral, foi de molde a potenciar um autêntico salto civilizatório de extraordinária dimensão e contribuiu decisivamente para a construção de um novo paradigma, onde a igualdade de género tomou assento definitivo.

Estamos de acordo com Norberto Bobbio, e defendemos, aliás, a mesma posição, quando ele diz que a revolução das mulheres foi talvez a mais importante do século XX. Mas acrescentamos convictamente que nessa revolução Amílcar Cabral tem um lugar cativo de líder e pioneiro.

A partir da Lei de Organização Política do Estado e, consequentemente, todas as leis ordinárias que se lhe seguiram, nomeadamente as leis do Casamento, Divórcio e Filiação, foram já elaboradas sobre essa matriz da igualdade.

Mais ainda, todo o edifício legislativo do país passou a ser aplicado sob o crivo da lei fundamental e assim foram sendo revogadas ou simplesmente não aplicadas todas as normas enformadas pelo princípio da discriminação vigente na era colonial.

Foi assim que paulatinamente o princípio da igualdade foi encontrando consagração nas leis da família, do trabalho, da participação política, do foro criminal.

Desde que houvesse a vontade política, e havia-a, essa era, sem dúvida, a tarefa mais fácil: mudar a legislação, adaptar todo o nosso ordenamento jurídico ao princípio da igualdade.

O mais difícil foi e continua a ser materializar na prática, na vida do dia-a-dia, nos comportamentos e nas mentalidades o novo estatuto da igualdade.

Esta é a tarefa que vem cabendo prioritariamente à sociedade civil cabo-verdiana através, nomeadamente, das organizações das mulheres, ao governo e suas instituições, tais como as escolas e às organizações internacionais a actuar no país.

É também nesta actividade, e sobretudo no período que se seguiu à proclamação da independência, que o pensamento e os escritos de Cabral sobre a emancipação da mulher têm servido de base de reflexão, de orientação e de fundamentação para toda uma actuação em prol da igualdade.

É que mais que a emancipação da mulher, Cabral pregou a promoção e a dignificação da mulher.

A necessidade de a mulher ir para a escola e instruir-se junto com o homem, a necessidade de o trabalho da mulher no lar e fora do lar ser valorizado, a necessidade da participação activa da mulher na vida pública do seu país, a necessidade de a mulher ser respeitada pelo homem, tudo isto constituiu objecto das preocupações de Cabral em relação à mulher.

Em discurso directo, podemos ilustrar esse pensamento com palavras por ele pronunciadas numa intervenção feita na Escola Piloto de Conakry

no dia 8 de Março de 1968, assinalando a passagem do Dia Internacional da Mulher.

Na sua intervenção Cabral disse, e citamos:

“Devemos honrar a mulher, respeitar a mulher, amar a mulher no sentido mais puro que possa haver”.

E acrescentou “queremos que as nossas mães sejam iguais aos nossos pais, queremos que as nossas irmãs sejam iguais a nós, queremos que as nossas filhas não sejam escravas de ninguém, que não sejam dominadas por ninguém. Para isso é preciso lutar, nada cai do céu a não ser a chuva”.

Também disse, “é preciso que os homens lutem contra isso mas também é preciso que as mulheres lutem; não admitirem faltas de respeito, falta de consideração, nem abusos, nenhuma discriminação”.

E, de uma forma lapidar, Cabral afirmou “queremos que na Guiné e em Cabo Verde as mulheres se levantem e trabalhem em pé de igualdade com os homens”.

Explicando de seguida que “nós temos de fazer o máximo na nossa terra para que as mulheres avancem, temos de abrir um caminho largo para as mulheres avançarem; já começamos a abri-lo, mas, depois da nossa luta, vamos ter de abrir mais caminhos ainda para que as mulheres possam realmente avançar”.

Cabral disse ainda mais e de forma extremamente impressiva e esclarecida que “a mulher não precisa de favor de ninguém, o que ela realmente necessita é de justiça. Na base da justiça, pode conquistar o que realmente tem direito”.

Desde 1975 começou a ter visibilidade em Cabo Verde todo um processo tendente à emancipação e à promoção da mulher, à consecução de uma igualdade de estatuto vis-a-vis ao homem.

A alteração das leis de família permitindo papéis iguais ao homem e à mulher, às alterações das leis de trabalho, permitindo o acesso da mulher a todas as profissões e consagrando o princípio a trabalho igual, salário igual e a alteração das leis de cariz político, permitindo o acesso da mulher a cargos públicos, vem paulatinamente materializando o princípio jurídico da igualdade.

É verdade que a realidade existente não corresponde à realidade consagrada de jure, mas muito já foi alcançado.

Se hoje a população estudantil cabo-verdiana é paritariamente feminina e masculina, sabemos que o número de mulheres reduz-se à medida que se alcançam os escalões superiores de ensino, particularmente os universitários, e elas continuam a sacrificar as suas carreiras em benefício do lar e dos filhos.

Na família, embora o papel da mulher se tenha valorizado grandemente, ainda são relativamente comuns as práticas de violência doméstica que passam pela agressão física, pela agressão psicológica, por uma carga horária

mais sobrecarregada para a mulher que acaba por trabalhar fora e dentro do lar, enquanto muitos homens normalmente só trabalham fora do lar.

No trabalho e nas profissões existem ainda nítidas desvantagens salariais e de colocação para as mulheres e sobretudo as mulheres jovens são preteridas nos empregos devido a possibilidade de ocorrência de gravidezes.

As mulheres continuam a ser as maiores vítimas da pobreza.

Também os cargos públicos, embora já neles se registre a presença de mulheres são ainda fortemente masculinizados e regista-se pouca presença de mulheres nos lugares de decisão.

Daí que a luta pela emancipação e promoção da mulher seja uma luta que precisa ser constantemente renovada, pois a cada etapa vencida novos desafios se levantam.

Daí também a validade, actualidade e utilidade do pensamento de Cabral cujas reflexões e ensinamentos são do molde a ajudar-nos e inspirar-nos em cada etapa.

No momento em que o País se prepara para dar mais um salto desenvolvimentista e, diríamos até, civilizatório, é importante fazer a leitura actualista e compreensiva da nossa história, pois só ela pode fornecer-nos os instrumentos necessários à análise de quem somos e porque o somos e, sobretudo, dos nossos percursos, para que possamos, mais aptos, delinear os caminhos do futuro.

Na verdade os novos desafios que se perspectivam para estas dez ilhas são de molde a sacudir a capacidade de imaginação e de realização de todos, homens e mulheres.

A anunciada passagem de Cabo Verde dos países menos avançados, PMA's, para os países de desenvolvimento médio, PDM's, o Millenium Challenge Account e as promessas de criação de riqueza de que é portador, a entrada de Cabo Verde para a Organização Mundial do Comércio, OMC, a aposta do Banco Africano de Desenvolvimento, BAD, e do Banco Árabe do Desenvolvimento Económico Africano, BADEA, a provável descoberta do petróleo nas nossas águas profundas, a confiança dos nossos parceiros bilaterais e multilaterais, tudo isto num Cabo Verde que se posiciona como um dos países de melhor índice de desenvolvimento humano em África, de respeito pelos Direitos Humanos e que aspira a uma parceria estratégica com a União Europeia, são de molde a desafiar a capacidade de imaginação e realização dos cabo-verdianos e, sobretudo, das cabo-verdianas, pois elas é que estiveram mais tempo arredadas do acesso ao poder, seja político, seja económico.

A visão de Cabral sobre a mulher embora extremamente pragmática em termos de convicção do seu valor, do seu papel e da sua dignidade, era, ao mesmo tempo, uma visão poética, bela, do fino apreciador como deixam claramente perceber as palavras que ele escreveu, em jeito de prefácio, ao livro do seu grande amigo, Basil Davidson, “A Libertação da Guiné”.

Nele escreve Cabral "... a mulher, a jovem rebelde, fina como uma gazela, a mãe de família, a mulher cuja opinião é escutada pelo marido, a cultivadora de arroz. Mas mais uma vez não tivemos tempo para isso: não chegaste a falar com Lebete, a mulher. Mas apercebeste-te da cor dos seus olhos, da pureza do seu sorriso, da graça dos seus gestos? Poderá uma luta, mesmo a mais justa, como é a nossa, arrogar-se o direito de monopolizar o tempo a tal ponto que chegue a silenciar a voz de Lebete, a mulher? Querido hóspede quantas mulheres tens tu? Só uma? Bem sei e dizem-me que é bela e inteligente. Por isso, não olhes para os meus pés, tão grosseiros pela água salgada dos nossos pântanos; nem para as minhas mãos que estão cheias de cicatrizes da colheita do arroz. Mas olha só para os meus olhos, que neles verás o passado, o presente e o futuro das mulheres do meu país."

Foi esta sua visão extremamente generosa, bela e solidária face às mulheres da Guiné e Cabo Verde que fez com que elas tivessem estado sempre presentes na luta de libertação, onde participaram, não só nas frentes de batalha, como ocuparam postos importantes na política e na administração.

Sobretudo serviu de base para que, uma vez alcançada a independência de seus países, elas se lançassem, com firmeza e determinação, nesse combate, que ainda hoje perdura, pela igualdade de direitos.

A análise do pensamento de Cabral revela-nos ainda o quanto ele estava em sintonia e muitas vezes antecipou as posições mais modernas sobre a situação das mulheres, posições essas veiculadas em instrumentos jurídicos internacionais dos quais cabe realçar a importante Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres, mais conhecida por CEDAW Convention, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1975 e entrada em vigor em 1981.

É fácil constatar que as afirmações de Cabral atrás referidas reconduzem-se integralmente aos princípios da igualdade de direitos do homem e da mulher, da não discriminação em razão do sexo, da igualdade do homem e da mulher no exercício dos direitos económicos, sociais culturais civis e políticos, à necessidade de promover a igualdade, o respeito e a dignidade da mulher como pessoa humana, a necessidade de fomentar a participação da mulher, nas mesmas condições que o homem, na vida política, social, económica e cultural do seu país e outros princípios contidos naquela importante Convenção sobre a mulher, sem dúvida, responsável pelos formidáveis avanços verificados na condição feminina nas últimas dezenas de anos.

Cabe finalmente realçar que muito do pensamento de Cabral, especificamente sobre a mulher africana, encontra hoje eco no Protocolo adicional à Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos relativo aos Direitos das Mulheres, que procura promover o estatuto jurídico da mulher africana, nomeadamente através da proibição de práticas tradicionais como a poligamia, os casamentos forçados, a herança das viúvas ou as mutilações genitais femininas, práticas essas consideradas atentatórias à dignidade e integridade da mulher.

Na realidade, os princípios e objectivos que nortearam a elaboração da CEDAW Convention e deste Protocolo adicional coincidem em absoluto com o pensamento de Amílcar Cabral sobre a mulher: eliminar a discriminação em todas as suas formas e em todas as suas manifestações.

E se devemos estar conscientes que muito ainda falta fazer para atingir tal desiderato, também pudemos claramente afirmar que a senda aberta pelo pensamento de Cabral vem sendo paulatinamente trilhada e alargada não só pelas mulheres como por toda a sociedade cabo-verdiana.

Agora o desafio é outro e mais ambicioso. Nesta nova fase da vida do nosso País o que é necessário é que também as mulheres, sobretudo das novas gerações, imbuídas do mesmo espírito de ousadia e entusiasmo que um dia animou Cabral e os seus companheiros de luta, possam com coragem e determinação assumir os desafios que se perspectivam para estas ilhas e, quer no campo económico, político ou cultural, possam, também elas, contribuir decisivamente para o salto desenvolvimentista e civilizatório que se anuncia.

Cientes de que só assim continuamos o sonho de Cabral, um grande africano, humanista e visionário que acalentou o sonho de construção de uma sociedade decente onde homens e mulheres fossem iguais, livres e dignos.

III

MULHER E ESCRITA LITERÁRIA

3.1. SOBRE A VOZ AUTORAL FEMININA

TRANSCENDING GENDER WARFARE: AMA ATA AIDOO'S
RECENT SHORT FICTION AND THE PORTRAIT
OF A NEW AFRICAN WOMAN

Ayo Kehinde, Ph.D
University of Ibadan – Nigeria

Ama Ata Aidoo is among the contemporary African writers who have dwelt on the socio-political problems of the continent. Yet the criticism of her works does not adequately reflect her literary achievements. She has been much studied as a radical feminist. Her humanistic concerns, that is, her views on the problems of painful existence in African societies, have not been given much attention. Therefore, this paper seeks to correct this relative neglect by examining how Aidoo has portrayed the complexity of the problems of contemporary African milieus and presented them with matching aesthetic finesse. One of her recent collections of short stories, *The Girl who can and Other Stories* (1997), is used as the primary text. The central thesis is that through the stories in the collection, the reader undertakes an imaginative trip, at the level of the emotion, to the charged contest of social and gender intercourse in Africa, and his/her emotion is kept on the edge by the tautness of this skewed interaction. At the center of the whole painful existence is the African woman. Whether muted on her knees or howling her innocent anger, she continues to fulfill her role as a prototype sufferer. However, Aidoo skillfully links women's concerns with broader contemporary African socio-political and economic issues that affect men and women, nations and nationalities. Her ideological conviction is the need for a radical alteration of the contemporary African women as a prelude to societal reconstruction and meaningful development. Aidoo's brand of feminism hinges on the possibility of men and women working together in order to heal the wounds inflicted on their communities by colonialism and imperialism.

Through the ages, women are not only seen by men as second-class citizens; they are unwittingly made to believe that they are so indeed. In the ages predating Christianity, when the Greek civilization ruled the world, the mythology of this powerful state betrayed phallocentrism. While power, reason and wisdom were associated with the male species, evil, jealousy and irrational anger were associated with the female. The coming of Christianity, with its emphasis on love, does just a little to improve the lots of women. Another worldwide religion, Islam, seems to arrive only to throw its weight behind patriarchy and phallocentrism. Both religions, through their individual creation stories, present women as God's second-choice creation. Woman is said to be a product of the man's rib. All these have variously combined to push the womenfolk to the proverbial end of the wall. Naturally, the Hobson's choice confronting today's women is fighting back, which she seems to be commendably, even if controversially, handling.

In this connection, we have witnessed the birth of Feminism, a movement that seeks to restore justice that has been denied womenfolk, thereby correcting the gender imbalances. Feminism is an attempt to deconstruct the historical and cultural subordination of women; it is also a resolve to do something about it (M.E.M. Kolawole, 1997; Chinyelu Ojukwu, 2003). Recognizing the historical and cultural subordination of women, as stated in the foregoing claim, most feminists see its challenge as a cut-and-dried affair. However, different approaches have been designed to do something about it; hence, the emergence of other variants of Feminism, which include Womanism, Motherism, black Feminism, Personism and STIWANISM. African women are not left out of the patronage for this steadily growing ideological camp. They recognize its relevance in redeeming woman from her excruciating situation under the patriarchal system. They do not only see the hard-core Feminism as rather too radical; they also perceive its limitations in coping with the socio-economic and cultural realities of Africa. Most of them, therefore, embrace an alternative movement tagged 'Womanism', coined by Alice Walker (1983). Chikwenye-Okonjo Ogunyemi sees womanism as:

A black outgrowth from Feminism. It is black centred and accomodationist. It upholds the freedom and independence of women like Feminism; unlike radical Feminism, it wants meaningful union between black women and black men and black children and will see to it that men begin to change from their sexist stand (1995:65).

Therefore, like Molar Ogundipe-Leslie (1994), Okonjo-Ogunyemi (1995) believes that African brand of feminism is not about warring with the male folk, the reversal of roles or doing to men whatever women think that men have been doing for centuries; rather, its essence is to build a harmonious

society. Aidoo, like some other African women writers, recognizes a common struggle with African men for the removal of the yokes of foreign domination, neocolonialism and imperialism. Actually, her own feminist temper does not encourage antagonism against African men, but it challenges them to be aware of certain salient aspects of women's subjugation.

The ideological oeuvre of Aidoo's short fiction tilts towards a respect for women and their talents and abilities beyond the boundaries of gender, race and class. This is in support of the assertion of Chinyelu Ojukwu (2003). Aidoo believes in a commitment to the survival and wholeness of the entire people, male or female. Her fiction seeks to abolish the practice whereby sex roles determine jobs, positions and condition of womenfolk. It envisions a more egalitarian society where women are able to make the same choices as men in all facets of life. This is premised on her belief that women are not docile, indeterminate, dependent, gullible and voiceless. The essence of Aidoo's brand of feminism is to liberate and humanize women in society. Reading through her stories, one notices that Aidoo does not encourage hatred of men or sex change. Rather, her short fiction is an effort to liberate women, families, men, children and the nation. This is a patriotic zest since she does not support the rocking of familial or national boat or blind imitation of European women (Molar Ogundipe-Leslie, 2005).

A little foray into the role of woman in traditional black society brings a counter-discourse to the way she is portrayed in early black literature by men and even some women. There abounded women who were leaders and warriors in their own right. Easily coming to mind are super women like Efunsetan Aniwura, Madam Tinubu, Moremi, etc. What then led male writers into jettisoning the strong women in their traditions while portraying weakness and gullibility as synonymous with the female gender? This skewed gender representation in Africa was informed by the sudden transition from traditional society to the Euro-Christian model. This affects the place and role of women in the society. For instance, the Akan society, which Aidoo belongs to, was traditionally matrilineal and structured vertically and horizontally through a complex hierarchy of chiefs and sub-chiefs that formally constituted a highly advanced system of checks and balances. Behind every chief there was a 'queen mother' who was a kingmaker and the final arbiter in stool matters. According to Dako Kari (2004), "the Omanhene is the highest power in the state, but in his capital there are some elders, including the Queen-Mother, who can correct and oppose him, or depose him if he does not obey them" (152). Although the traditional Akan past was not a utopia for the womenfolk, Euro-Christian values further eroded the women's status. In the traditional Igbo society of Nigeria, women had a powerful status through some bodies like the 'Umuada'.

Against the backdrop of the distorted image of the women presented in the corpus of African male writings, Aidoo, like many other African female writers, has taken up the challenge to re-define African womanhood and explore the ways in which they can broaden the narrow confines of their traditionally assigned roles. In her re-definition of these roles, Aidoo has come up with a more balanced and well-articulated role for the women in her works. She creates a "new woman", which is an emancipated female and advocates that the liberated woman grows simultaneously with the modern African man.

The traditional Akan society of Ghana, Aidoo's clan, openly favoured women to the extent that the mother of four sons still considered herself 'infertile' because she could not have any daughters. In fact, in that community, women have the authority but not the power to rule. Aidoo herself comments on the status of women in the traditional Akan society thus:

I got this incredible bird-eye view of what happens in that society and I definitely know that being a woman is enormously important in Akan society (Interview with Nana Wilson-Tagoe, 2002:48).

Aidoo openly states that she learnt her first lessons in feminism from African women and in Africa. This informs the preponderance of female protagonists and the schizophrenic reality of colonialism and neocolonialism in her works, which are always found negotiating between African traditional culture and modernity. Commenting on the progressive portrayal of African women in Aidoo's works, Abena Busia (1989) asserts that her works challenge, deconstruct and subvert the traditional "voicelessness of the black woman trope" (90). They transgress the passive role by voicing and resenting injustice.

Thematically, Aidoo's recurrent topics, according to Florence Stratton (1994:175), include "marriage, motherhood, emotional and economic dependence, women's education, their political and economic marginalization, their resistance to oppression". Therefore, Aidoo's works dwell on general humanistic/existential pains. She has a not-always conscious Western feminist agenda in mind (Maria Frias 2003). Aidoo's women characters, following the principles of the Akan society, are strong, hardworking, independent, articulate, smart, etc. This is a deconstruction of the stereotypical image of the submissive, passive and battered African women found in some other African works. Aidoo comments that her female characters are the archetypes of the African women among whom she was brought up (interview with Wilson-Tagoe, 2002).

Aidoo also deals with the impact of colonialism, postcolonialism and neocolonialism on the bodies and psyches of her African women characters. Unlike the "nervous condition" of Dangarembga's female protagonist, her women are much more in control of their bodies and minds. They always

come back home, though psychologically injured, physically exhausted, emotionally disillusioned and culturally alienated. They start a new life and choose a liberating but tragic ending. Maria Frias (2003) dwells on the status of Aidoo's women characters:

Though confronted with and struggling against social norms and cultural disintegration as well as with the traumatic dichotomy of African tradition versus Western modernity, Aidoo's women – albeit shaken – retain their sanity and are able to articulate their anger (320)

Aidoo's women are thus daring women who cross boundaries – geographical, social, cultural, emotional, etc. They also step over patriarchal borderlines and violate traditional discourses on the cult of marriage and motherhood.

It is not an idle task to comment that critics have often been confronted with the trouble of grappling with the constant tension between Aidoo, the intellectual, Aidoo the ideologue, and Aidoo the revolutionary. This tension has popularized her as a forceful and passionate writer in literary circles; a few critics also find her just too aggressive and brash for a woman writer (for instance, Esi Sutherland, 1996; Maria Frias, 2003). Aidoo, herself, comments: "they had always told me that I write like a man" (1982:21). There can be no gainsaying the fact that Aidoo is too bold, too revolutionary and too loud for her sex; she has actually subverted her gender and has upset most yardsticks by which her artistry as a writer, who is a woman, may be measured. Due to her global political awareness and sensitivity to social issues, she has carved a revolutionary stance for womanhood, in her writings – an act that was previously seen as the confine of the male writers.

In this paper, we seek to re-read Aidoo's short stories, operating from the template provided by her *The Girl Who Can and Other Stories*. Aidoo appears to be a frontliner humanist, dissipating the message of emancipation to the Nigerian masses. Her brand of sexual politics, in the stories, is not mediocre. She extends it to the emasculation of the males. She portrays her male characters with both sympathy and empathy; that is, she identifies with their failings. In the words of Adeola James (1990), Aidoo is

known and admired for her forthrightness and her agonizing over the fate of Africa, past, present and the future. It is this deep love that she feels for her people that informs her writing (8).

Therefore, she has been able to use her art to reach, teach, empower and encourage humanity as a whole. She does not believe in gender warfare. Instead, she dwells on matters that are of humanistic concerns. To her, such tasks connected with the home are the fundamental tasks of humanity. She believes that if the mother does not do her duties, there will be a next

generation that is worse than none at all. In Aidoo's stories, it is revealed that, clearly, a mother is essential to human life; her role involves far more than just bearing children. She is the primary protector for each child's (male and female) health, education, intellect, personality, character, and emotional stability. She dwells on the ideal and entire personality of a woman, covering her strength, natural endowments, abilities, achievements, etc. Actually, Aidoo, in the stories, has tactfully adhered to the critical admonition of Anthonia Ekpa, which goes thus:

African feminists must explore the exact realities of an African society in which the woman is independent and has become increasingly assertive (2000:28).

However, Aidoo's artistic credo abhors dissemination against any person: woman or man. She believes in the equality of persons and uses her stories to fight against the subordination of persons: women or men. She prioritizes the essence of humanity, most especially liberation, self-discipline, self-determination, self-confidence, self-esteem and self-actualization. The next segment of this paper is devoted to the examination of Aidoo's discourse of humanistic/womanistic concerns in *The Man Who Can and Other Stories*.

In "She-Who-Would-Be-King", Aidoo deconstructs the gender binary dichotomy in African culture. In the story, Aidoo paints a picture of self-realization in womanhood. She envisages positive changes in the lives of African women in the face of crippling oppression by their male counterparts. The story starts with the prophecy of a little girl-child of ten who proclaims that she would become the president of her nation in future, but her male counterpart wields the patriarchal wand of disregard for such declaration. The young man comments: "I don't think men of this county will ever let a woman be their president" (2). In this sojourn into the future of the young child of 10 and the young man of 25 respectively, the reader is made to see that people's opinions can be dynamic. The young girl who later becomes a grandmother realizes this dream through her grandchild, who becomes the first president of the fictional confederacy of African nations. She is voted in by women and men alike. This is a great departure from the comment made earlier by the young man of 25, who is now a grandfather himself. The status quo is shown to be changing with men accepting women as beings with capabilities and great leadership traits. 'He' (Male) is always equated with ability, power, action, and he is often the subject. However, she (female) is equated with lack of ability and power, and she is always the object of discourse. When the archetypal male character asks the archetypal female character the question: "So what did you say you will be when you grow up? The 10-year old girl replies: "The president". The young man retorts:

'The What'?

You are mad

Well, you can't be (pp 1 & 2)

The boldness of the girl is a practical example of feminine radicalism in the midst of patriarchy. She has given another definition of womenfolk by envisioning a woman president in Africa. The reaction of the male character shows that in the traditional African culture, the prerogative of determining who should rule the countries lies solely with the male folk. It is important to comment on the visionary quality of Aidoo in this story. Eight years after its publication, Africa has produced her first woman president (Ellen Johnson-Sirleaf of Liberia).

The story, in the main, portrays how a certain African lady expresses her desire that is against the traditional belief (stereotype) on woman. She was initially seen as a mad girl, but later her daughter's generation gives a lead as against what is obtainable, and finally, her grand daughter achieves the desire. This shows that woman should be hopeful, as time will tell in the re-definition of the women traditional belief with reason. The womenfolk are being admonished in the story that if their empowerment is not actualized today, it will happen soonest. What the mother cannot accomplish, her daughter does. Aidoo proverbially captures the event thus: "It is the same thing if a horse doesn't go to the battle front, but its tail does" (8). African women are being encouraged to be hopeful; if there has not been an African woman president today, a female president might rule the entire continent in the near future. At the end of the story, there is a change and an acceptance of woman as a force to be reckoned with. Men now support women and respect their abilities as fellow human beings. Aidoo's vision in the story is that women presidency in Africa could contribute immensely to the eradication of some of the continent's woes, most especially, civil wars: "the capital city has had to take all of the last twenty-five years to recover from the previous thirty years of civil war, AIDS epidemic, drought, etc" (4). In the story, Aidoo takes the stance of a prophetess who envisions a better future for womanhood, and she has a vision of Africa as a race in which one's sex would not matter in socio-political recognition, but what would in her envisioned confederacy is one's contributions to nation building. She foretells an androgynous society where there are equal opportunities for all, irrespective of sex.

However, there is a problem with Aidoo's vision, which, to us, is a very tall ambition. Given the current internal/external crisis in the continent, is it possible to have a Confederation of African states? And her tomorrow-will-be-better ideology is also problematic. It is too distant a period for the empowerment of the womenfolk in Africa. The search for African unity has always been an arduous and elusive task. This fact is buttressed by Sola Akinrinade (2005) when he asserts that African states and leaders are

polarized into two antagonistic groups in their search for unity. While some are committed to 'instant' unity and the creation of a continental government of Africa now, others opt for a gradual approach. Says he:

Nyerere argued for sub-regional integration, a mid-point to continental unity, a proposition that Nkrumah considered an obstacle to ultimate unity. For Abubakar Tafawa Balewa, the idea of an African government was a pipedream (2005:11).

Therefore, in line with the provisions of Organization of African Unity (O.A.U) and African Union (A.U) charters, the purpose is to defend, not to abolish member states.

In "The Girl Who Can", both humanism and womanism intersect in their concern with human values and their fostering of human potentialities. In the story, Maami is an epitome of the old order, beliefs and superstitions. She believes that a girl-child with thin legs, devoid of fat muscles, will be incapable of bearing children. She does not also see any good in a girl-child (e.g. Adjoa) going to school. It is on these points that Maami (the old order) and Nana (the modern woman) disagree. The story offers a good illustration of the place of woman in African society. Adjoa is a typical African young girl who will never be allowed to freely express herself just because of her sex. She is laden with worries due to gender encumbrances. The roles of 'the wife' and 'the mother' are the two important status symbols of the traditional African women. Marriage is the true test of her femininity. She is expected to relinquish her former identity to her husband, and in effect, cease to be her former self. A woman who attempts to assert her identity by clinging to her maiden names is seen as an oddity. A woman in the world of the story is looked upon as a baby-manufacturing machine. This seems to be what a woman is suited for. Her biological identity is used to determine her ability. It is not a surprise that Nana and Maami express their dismay over Adjoa's thin legs, something they see as a hindrance to child bearing. According to Nana, "a woman must have solid hips to be able to have children (14). As the story unfolds, however, it becomes apparent that a woman's body is not only meant for child-bearing as later admitted and acknowledged by the dynamic character, Nana: "That, 'Saa', thin legs can also be useful ... thin legs can also be useful" (16). This shows that women can attain a height if they are given the freedom to actualize their visions. Nana sees reason in Adjoa having Western education. Adjoa happens to be one of the pupils running for her school; thus, Nana believes that if it is true that thin legs can deprive a woman from bearing children, they can as well be good for other things. The concern of Nana is in tandem with what every woman longs to see in her lifetime – she always prays to live and see her children, grand children, etc. She would not want anything to come in the way of her child; she prays to see Adjoa prosper and become a mother of children.

In this story, Aidoo highlights an African humanist-womanist temper – that given a conducive environment and encouragement, woman (and, in fact, human beings in general) can achieve great things in this world. Adjoa, a little girl of seven, is seen by her grandmother as an entity, from which no good thing can come. Maami, a typical African woman, like a typical African man, believes that women are only good for marriage, child bearing and child rearing. This belief has filtered through the men, even to the woman, and this fact has been accepted as the norm. Any contrary outlook to this would be taken as a misnomer. Adjoa proves her grandmother wrong, for when she starts schooling, she uses her supposedly thin and powerless legs to achieve success and make even her grandmother proud. Even Nana could not believe that her mother could suddenly change her opinion about Adjoa. With this story, Aidoo is trying to assert that with the retrieval of self from the status quo, a woman can fulfil her destiny and make a difference in the phallocentric world. With the later success of Adjoa, her grandmother is forced to see the good in her – that physical disability is not a barrier to success. Through the three female figures in the story, Aidoo presents three different images of womanhood in African societies. There is the old generation who are the sexists, believing that women are only meant for marriage and procreation (Nana). Adjoa's mother's generation is in the middle position, representing the oppressed women who cannot defend themselves and are being debased, dehumanized and even demoralized for they have not supposedly contributed anything meaningful to the growth of their nations and as such lack a voice. Adjoa is the character that speaks for the present and the future generation. This age believes that a (wo)man can achieve her/his goals and aspirations, and make a difference in a male-oriented world, even in the face of harsh discrimination and cutthroat competition along gender line. The lesson is that a girl-child, as well as a boy-girl, has a part to play in the development of society, and so, no child should be relegated to the backside of life. Adjoa, due to patriarchal suppression, always feels inferior in the midst of grown-ups and boys. Even if she summons up courage to voice out her mind, it is either she will be laughed at or she will be mocked. Even if she conceives of an idea, no matter how important it is to her, she is always reprimanded for saying it. What bothers her more is that this suppression often comes from a woman (her grandmother) who was brought up to imbibe the belief that a woman should not say or do certain things. At the beginning of the story, there is an evidence of the distrust Adjoa has in herself: "They say" – this is how she introduces her personality. She accepts her fate without any right to question the authenticity of what is said. The most pathetic situation is how she is mocked because of the size of her legs. Her grandmother sees nothing good about the legs that she later uses to bring honour and pride to her family. Even her grandmother who always

condemns her legs then sees her as a child of substance. In this way, Adjoa represents every African woman whom the society sees as unworthy of any exploit or success, but who incidentally/surprisingly emerges great and successful. This implies that no matter how suppressed or oppressed the African woman is, a time shall come when dignity will be bestowed on her.

A similar situation is also dwelt upon in "Heavy Moments" where Akuba and Larbi (two young ladies) become pilots despite all cultural constraints. Their efforts, crowned by success, show that if the African women are allowed to excel, the sky is their limit. The story reveals that what a man can do, a woman can also do if given the opportunity. This makes the writer state in the story; "if being a flying soldier was something to be enjoyed and live by, then other people – including women – could want it too" (20). In the story, Aidoo salutes the courage of Milicent Melody Danquah, Ayele kome and Joanna Araba Maauan Dickson – the three women who first dared to join the Ghanaian Air Force. They faced criticism and opposition from their male colleagues in the Academy who wondered why they had come into the 'male-dominated' career.

They say:

"Women"?

Women

"But...but...but

What do they want here? (20)

However, these radical young women feel that since they love flying, they should not be discriminated against because of their gender. By this story, Aidoo is saying that failure suffered by a worker in carrying out his/her official duties should not be attributed to his/her sex.

The ladies pursue their goals irrespective of the limitations imposed on them by their patriarchal society. However, they are able to go through the moment because they are 'two'. This, then, is a call to African women to unite in order to fight for their empowerment. It is also revealed that the desire in these ladies is not just a yearning to stand out but also an inborn tendency, which can also be found in boy-children.

In "Lice", Aidoo portrays the forces that make it impossible for the African women to be comfortable in life. Sissie and her child, baby, represent the present African woman and the future African woman respectively. Sissie has suffered a lot by virtue of the society in which she finds herself – a society she cannot challenge. All she can do is to count her blessings. Baby, who is supposed to be the hope of the African woman, is also infested with lice. Sissie attempts to set fire on the head of her child (Baby) but soon realizes that it is not possible to terminate all human problems. Sissie, a typical African woman, has suffered and passed through many difficulties, both in her matrimonial life and in her society. Aidoo's use of 'lice' in this story is symbolic; it represents the general plight of a girl-

-child from womb to tomb. It shows that what the Euro-American women regard as problems – that inform the ideology of radical feminism – is what the African women are living with and must learn to handle with caution; else destruction will engulf the dignity of African womanhood. In the story, 'lice' is also used as a corruption of the word 'lies'. This is to suggest that the so-called blessings of a woman (most especially husband) are actually problems or burdens.

In the story, the African woman is depicted as a mother with an excruciating burden to carry. She is regarded as a goddess or a supreme mother. Hence, the popular axiom, "Mother is gold". She is expected to make decisions that have far-reaching effect on her children. However, Aidoo is not only concerned with woman problems, but she dwells on a broader issue, the entire mankind.

"Choosing" revolves around an anonymous character, simply called "The -writer-Turned-Teacher", who finds it difficult to decide what to do for a living. Her indecision seems to be her subjective aim of choosing a lucrative career – to have money to solve all her problems. Her first vocation (writing) does not bring instant wealth; the second (teaching) is like the first. This is her dilemma. A mother's role has often been unappreciated and even belittled; some people often demean the role of caring for children. Their view is that it is less important than a career and is a form of drudgery. Yet, Aidoo in this story ("Choosing") appreciates the mother's role in the family. The mother helps her daughter by explaining and reasoning things out. The daughter appreciates her mother's strategy of counseling, and she learns so much from her – habits that stand the youths in good stead throughout life; for instance, good manners that are very essential for good relationship, and in many cases a moral and spiritual planning that keeps youths on courage. The only person she turns to for counseling is her mother, who is depicted as a quintessential African mother. She has an invaluable wealth of wisdom, well-versed in African axioms and proverbs and has an understanding of how to live a successful life. She has the portrait of a loving and caring mother; she understands her daughter's predicament. A good and pragmatic mother, she gives her daughter useful career counseling, but she does not decide for her what to do. Rather, she advises her to be courageous and explore the outside world. Although she knows that her daughter is making a mistake for not wanting to stick to a particular job, she does not discourage her. Rather, she prays in her heart for her daughter that things could go well for her. Even when she runs bankrupt and confused, her mother is there for her, not for the provision of money but for words of elders, which are words of wisdom. The (African) mother is always ready to sacrifice her time and comfort to see that her daughter become useful to herself and society. Instead of reproach, the mother draws her close to herself and puts her on her lap like

she used to do when the daughter was a little baby. With this story, Aidoo tries to assert that truly "mother is gold"; she is the last hope and conscience of her children. Also, the story reveals that parents should be tactical in guiding and counseling their children and wards. Their ideas should not be forced on the children; rather, the young ones should be allowed to take their decisions by themselves.

Thus, in "Choosing", Aidoo dwells on matters relating to home. Such tasks connected with the home are the fundamental tasks of humanity. In the story, it can be inferred that, clearly, a mother is essential to human life. Her role involves far more than just bearing children. She is shown to be the primary protector for each child's health, education, intellect, personality, character and emotional stability. The mother of the protagonist of the story is depicted as the educator of her child. Actually, the mother generally spends more time with the children each day than the father; so she is their chief teacher as well as the principal disciplinarian. When it comes to stimulating a child's intelligence and curiosity, as well as developing his/her creativity, a mother's role is vital. The mothers, in the world of the story, often bear the burden of bringing up their children by themselves because their husbands have left home to find work in another city or country. Other mothers are left alone to raise their children because their husbands have abandoned them or have died. Another challenge of motherhood dwelt upon by Aidoo in the story is that many African mothers are illiterates, and large numbers of men believe that educating women is unnecessary and even makes them unfit for their child-bearing role. Some parents fail to invest in their daughters because they do not expect them to be able to make an economic contribution to the family. However, Aidoo foregrounds the disadvantages of being an uneducated mother. Her belief is that with even a limited education, a mother can make a difference in her family, her society and in the world at large. Her doctrine is: "educate women and you educate the teachers of men". Women are portrayed as being active participants in the keeping and development of their families. With their participation, family is kept healthy and is better fed.

Through the ordeals of the protagonist of the story titled "Choosing", Aidoo is able to comment on some humanistic pangs, most especially man's insatiability. As a writer, the lady is stalked because of her self-conceived problem (finance). She thus becomes a teacher, a completely new job with new problems. Although this job gives her satisfaction and happiness, it is a tiresome task. She becomes perpetually worried, saddened and mentally disturbed: "things were going round and round in her head" (56). As a moralist, Aidoo leads the lady to remember a popular African dictum: "One head cannot form a council" (56). Thereafter, the way forward is to consult her mother who is her ever-ready counselor. In the story, Aidoo also delves into the fate of writers in Africa. With writing, writers have to wait for a

long time before a story or a book brings in money. And even when the money comes, it is always very little. In most postcolonial African states, writers do not enjoy the facility of bank loans because the banks believe that although everybody enjoys the things writers write they (banks) do not like lending money to writers to live on and write. They are not always sure that a publisher would publish the manuscripts submitted by the writer; they do not know, for sure, that bookshops would take them wholesale to sell, and they are not always sure that people would buy them – this is because in most Africa nations, reading culture is very low. Since no one is sure that any book a writer writes will even make money, only rich people get loans from the banks without trouble.

"Newly-Opened Doors" dwells on the existential and socio-economic problems of the masses in neo-colonial African nations. For instance, the protagonist of the story has lost two children in a senseless war during which some men also subjected Rufa, her daughter, to an orgy of rape and the horror of smashing her husband to death under duress. Apart from the agonies of war and untimely death, Aidoo, in the story, comments on the problem of unemployment in neocolonial African states. For instance, the narrator thinks that passing her Junior National Examination would enable her to get a job. Unfortunately, it is not an easy task for her to be gainfully employed. Even when she eventually gets employed as a cleaner, she is subjected to humiliation and mental torture. Once, she stumbles upon her boss engaging in a sexual intercourse with a woman in his office. This makes the narrator think of abandoning the job, which has suddenly become a source of humiliation. In this story, Aidoo's concern for humanity comes out in the treatment of the themes of postcolonial disillusionment, war and peace, unemployment, adultery, corruption, burden of extended family system, rape, etc.

The protagonist of the story is depicted as a super woman, the breadwinner of her family. This is a redefinition of African womanhood different from the objectification of womenfolk that is famous in previous African literary works. The woman takes care of her mother, father, herself, her husband, daughter, grandchildren, etc. She reveals that this is a nagging human problem in postcolonial Africa. She laments:

The truth is, I don't know any woman or man of our age here who is not living this impossible life. If they are well into their 50s, then they are looking after lots of people of different generations. If they are not, then they are dead, or by some chance, somebody else is looking after them (125).

In fact, in "Newly-Opened Doors", Aidoo attempts a re-definition of African womanhood. It is revealed that its definition is not always biological; rather, it is socially constructed. In Africa, a woman can have a wife (the wife of her brother); a woman can call her daughter her husband. In some African

communities, a woman can be socially constructed and defined as a man after menopause (Catherine Acholonu, 1995; Ogundipe-Leslie, 2005). This reveals that the idea of womanhood in Africa is very complex. It goes beyond the popular stereotypes of physical women, abused wives or overburdened mothers.

Similarly, human experience and poverty in which a woman has to struggle in order to make both ends meet in a society that has thrown her husband out of job is portrayed in "Payment". The husband does not have any job to do (he is unemployed), and the entire family has to depend on whatever the woman realizes from her petty trading in fishing. This is a socialist-realist story in which the economic deprivation of Africans in a society that has no provision for her citizens is portrayed. The story offers a strong indictment of a socially stratified society. The image of woman against woman is recurrent in African fiction. It is explored in Isidore Okpewho's *The Victims* (1979), where the constant bickering of Nwabunor and Ogugua culminate in the death of all their children. On a more mythic level, in Bessie Head's *A Question of Power* (1974), it is a female figure, Medusa, who tortures Elizabeth physiologically. The same issue of intra-gender conflict recurs in Aidoo's story ("Payment") that dwells on how women often transfer their aggression on their fellow women because they see them as better opportune socio-economically.

The protagonist of the story wonders why a woman would want to buy a basketful of fish to eat when others cannot afford a single dried-out herring. Social inequality is foregrounded in the story as a human experience in postcolonial African nations. This is portrayed from the Marxist perspective as a struggle between the haves and the have-nots. Actually, Aidoo represents the protagonist's attempt to hit back at a society that has oppressed her for so long. Rather than patiently endure the inhuman societal treatment, she fights back, because, according to her:

If I don't fight my battles now, who would fight them for me, and when? (105).

Therefore, in the story, Aidoo has created a "new woman", that is, a politically conscious and emancipated female. The emerging African woman is depicted in the story as someone who has cast off the garb of socio-political passivity. She knows her strengths, limitations, rights and obligations, and she is an active participant in the events of her community and nation. To Aidoo, the liberated Africa woman grows simultaneously with her male counterparts. She has refused to be bullied into acquiescence.

The foregoing exploration of Aidoo's stories has revealed a congenial intersection of womanism and humanism. Although in most of the stories there is an emphasis on womanity, that is the ideal and entire personality of a woman covering her strength, natural endowment, abilities and

achievements, Aidoo still dwells on humanistic issues. The humanistic values in the stories encompass issues more than feminism but incorporate it. Therefore in *The Girl Who can and Other Stories*, Aidoo operates from the framework of 'revised humanism', that Anthonia Ekpa (2000) tags 'personism'. As a 'personist', Aidoo's stories abhor discrimination against any person, woman or man. She advocates the equality of persons and argues against the subordination of persons, women and men. Her women are not docile, indeterminate, dependent, gullible and voiceless. One major concern of Aidoo, therefore, is the equal assignment of gender roles to both sexes in society. In the stories, Aidoo is faced with a dual trouble of being a person and a woman. She first sees her role as that of a person who should fight for the whole humanity (male and female) and a woman who should struggle for the empowerment of the female folk. In doing this, Aidoo envisions a better world. The hitherto jaundiced stereotypes of African womanity are contested and refuted in the stories. For instance, it was almost unheard of that women occupy the position of authority in traditional Africa society. A woman's place was unanimously agreed to be in the kitchen. As a counterdiscourse, therefore, Aidoo's short fiction advocates the survival and wholeness of the entire people, male and female. It seeks to argue against the practice whereby sex roles determine jobs, positions and conditions of living in African societies. It also argues for a more egalitarian society where women are able to make the same choices as men in all facets of life. This confirms Okunoye's thesis that the motifs in woman's short fiction include "the humanity of woman and the urgent assertion of their rights in the general context of preserving the dignity of the human person" (2003:106).

In Aidoo's short stories, African women have moved away from the victim mentality prevalent in some earlier writings about them and the almost propagandist portrayals created to counter this to creation of more realistic characters of women who are willing not only to change themselves but to effect changes in their societies. Aidoo's women achieve their goals through bonding with other women as mothers, daughters, sisters, co-wives and colleagues. These women do not necessarily have to turn to men always for strength to carry on because they have their "sisters'" shoulders to lean on. Against the backdrop of the distorted image of the women in African societies, Aidoo, through her stories, has taken up the challenge to re-define black womanhood and explore the ways in which they can broaden the narrow confines of their traditionally assigned roles. In her re-definition of these roles, Aidoo has come up with a more balanced and well-articulated role for the African women in her stories. Thus, Aidoo, like other writers with a womanist/humanist perspective, has progressively moved away from:

the all too-often stereotyped images of women as victors or victims – dutiful wives, good mothers, foolish virgins, femmes fatales, prostitutes – toward

stronger images or symbols of African women not only taking active and shared roles with men, but also taking responsibility for their own destinies (Ibrahim Ndiaye, 2002:1).

It is apt, therefore, to conclude that Aidoo's stories narrate and subvert the male power mechanics, which disempower women. There is no doubt that through her stories, she has been able to spur the African woman out of her silence by giving her a voice to speak in protest against male hegemony and domination, and at the same time, speaking vehemently against the evil that hinders the growth of the individual and the society at large. In fact, in *The Girl Who Can and Other Stories*, Aidoo has given her reader the portrait of a new African woman.

Works Cited

- ACHOLONU, Catherine. *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri: Afa Publication, 1995.
- AIDOO, Ama Ata. "Unwelcome Pals and Decorative Slaves: The Woman as a Writer in Modern Africa." *Ifa: Journal of Creative Writing*, 1982, 40-44.
- . *The Girl who can and other Stories*. Legon, Accra: Sub-Saharan Publishers, 1997.
- AKINRINADE, Olusola. *Foreign Policy Cooperation in Developing States*. Inaugural Lecture Series 178, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria. Ile-Ife: Obafemi Awolowo University Press, 2005.
- BUSIA, Abena. "Silencing Sycorax: An African Colonial Discourse and the Unvoiced Female." *Cultural Critique*, 14, 1989, 81-103.
- DAKO, Kari. "The Female Role as an Indicator of Social Change in R.E. Obeng's *Eighteenpence*." *Lagos Review of English Studies*. Vol. 14, Nos 1 and 2, 2003, 158-181.
- EKPA, Anthonia. "Beyond Gender Warfare and Western Ideologies: African Feminism for the 21st Century." *Goatskin Bags and Wisdom, New Critical Perspectives on African Literature*, Ed. Ernest Emenyonu. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 2000, 27-38.
- FRIAS, Maria. "An Interview with Ama Ata Aidoo: I Learnt My First Feminist Lessons in Africa." *Revistas Alicantina de Estudios Ingleses*. No 16, 2003, 317-335.
- HEAD, Bessie. *A Question of Power*. London: Heinemann, 1974.
- JAMES, Adeola. *In Their Own Voices. African Women Writers Talk*. London: James Currey, 1990.
- KOLAWOLE, Mary. *Womanism and African Consciousness*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1997.
- NDIAYE, Ibrahima. "Space, Time and Empowerment in Ama Ata Aidoo's *Changes*." *Jouvert*, Vol. 6, No 3, 2002, 1-11.
- OGUNDIPE-LESLIE, Molar. *Recreating Ourselves*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1994.
- . "African Feminism". *New Age*. Vol, 3, No 268, December 16, 2005, p. 18.
- OJUKWU, Chinyelu. "Tell it to Women: Tess Onwueme's Critique of Feminism." *Lagos Review of English Studies*. Vol. 14, Nos 1 and 2, 2003, 120-136.
- OKONJO-OGUNYEMI, Chikwenye. "Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English." *Signs*. Vol. 11, No 1, Autumn, 1985, 61-78.
- OKPEWHO, Isidore. *The Victims*. London: Longman, 1979.
- OKUNOYE, Oyeniyi. "Women's Rights as Human Rights: The Politics of Representation in Titi Ufomata's Short Fiction." *New Literature Review*. No, 103-115.
- STRATTON, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London: Routledge, 1994.
- SUTHERLAND, Esi. "Orthodox Feminism and the African Woman Writer: A Reappraisal". *Legon Journal of the Humanities*. Vol. 18, 1996, 81-98.
- WALKER, Alice. *In Search of our Mothers' Garden*. New York: Harcourt Brace, 1983.
- WILSON-TAGOE, Nana. "Ama Ata Aidoo in Conversation." *Wasafiri*. 37(Winter), 2002, 47-49.

NOVOS ESPAÇOS DO FEMININO: UMA LEITURA
DE *VENTOS DO APOCALIPSE* DE PAULINA CHIZIANE

Deolinda M. Adão, MA
Universidade da Califórnia, Berkeley

Este trabalho visa efectuar uma leitura do romance *Ventos do Apocalipse* da autora moçambicana Paulina Chiziane dentro de parâmetros de construção de identidade feminina, formulados por teóricas como Judith Butler, Gayatri Spivak, Chela Sandoval, Donna Haraway e Trinh T. Minh-ha. Assim, pretende-se analisar a forma como a mulher africana, que, segundo as mencionadas investigadoras, é duplamente marginalizada devido a questões de género e de raça, reconstrói uma identidade nacional e cultural dentro da sociedade de um país jovem, que emerge após mais de cinco séculos de colonização, e dentro duma sociedade tradicional com relações de género claramente definidas e consolidadas. Assim, tentaremos abordar questões de construção de identidade, com enfoque particular em relações de poder e restrições impostas pelo sector dominante da sociedade em questão, tentando compreender quem são os agentes activos de construção de identidade feminina. Ou seja, será que a mulher tem agência activa na construção da sua própria identidade, ou será que esta construção de identidade está sujeita aos paradigmas estabelecidos por uma sociedade hegemonicamente masculina e patriarcal? Esta possibilidade leva-nos a propor que, embora a mulher tenha agência activa na construção da sua própria identidade nacional e/ou cultural, essa construção está inerentemente restrita e sujeita ao poder hegemónico masculino, o que, efectivamente, resultaria na perpetuação da concepção patriarcal do feminino.

Ventos do Apocalipse, o segundo romance de Paulina Chiziane, editado pela Editorial Caminho, em 1999, foi inicialmente editado em Maputo, em 1995, pela própria autora que o concluiu em 1991, imediatamente após a publicação do seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento*, em 1990. Como o próprio título indica, este romance transporta-nos ao espaço apoca-

líptico do jovem país durante o período da guerra civil, que durou até 1992. No entanto, para além do projecto de construção de identidade nacional e cultural inerente à literatura produzida num país durante um período imediatamente após a respectiva independência, o *leitmotiv* do segundo romance de Chiziane, tal como o tinha sido no primeiro, é o amor. Não necessariamente a vertente do amor normalmente ficcionada, ou seja, o amor romântico, mas sim o amor como elemento fundamental da humanidade, como o último elo de ligação e fraternidade entre seres humanos mesmo em situações de ruína absoluta.

Em *Ventos de Apocalipse*, a autora apresenta-nos um universo em que tanto o ambiente como o ser humano sofrem um processo paulatino de destruição provocado pela seca e pela guerra. Na realidade, o romance proporciona-nos uma visão nua e crua dos flagelos sofridos pelo povo moçambicano durante o período que corre entre imediatamente após a euforia da Independência (1975), e a assinatura do tratado de paz entre a FRELIMO e a RENAMO (1992). É pois, inseridas num cenário mórbido de seca, fome, guerra, e sofrimento que as personagens de Chiziane tentam construir uma identidade nacional, através de um processo de recuperação da sua tradição cultural ancestral, que, embora consideravelmente contaminada pelos séculos de colonização, continua a fazer parte integrante da estrutura da sociedade. E através deste processo efectuar a construção de um país e de uma sociedade em que os cidadãos participam igualmente, preservando a dignidade de todos os participantes dessa sociedade.

Em realidade, praticamente todas as personagens de Chiziane, de uma forma ou outra, possam ser consideradas personagens com identidades marginais, visto que são personagens rurais, com um baixo nível de escolaridade (ou sem escolaridade alguma), extremamente pobres e fazem parte de uma sociedade que sofreu por vários séculos as pressões da colonização. Efectivamente, todas as personagens de Chiziane são sujeitos transculturados, segundo o conceito desenvolvido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz no texto *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar*, no qual afirma que a transculturação é o processo que ocorre quando duas ou mais culturas compõem ou misturam elementos das suas respectivas culturas, voluntária ou involuntariamente. Este processo está frequente e claramente evidenciado no texto de Chiziane, particularmente no que diz respeito ao sincretismo praticado pela maioria das personagens, que oram e fazem oferendas, tanto aos seus antepassados e às divindades ancestrais, como ao Deus de todos os Deuses (o Deus dos padres). É interessante notar que Chiziane descreve em pormenor dois rituais religiosos, o mbelele e uma missa, e a consequência de ambos é desastrosa para a população, visto que do primeiro resulta o ataque e destruição da vila de Mananga e é durante o segundo que se realiza o ataque terrestre e aéreo à aparentemente edílica vila do Monte (local onde os sobreviventes de várias aldeias se tinham refugiado).

De todas as formas, para os fins deste trabalho, concentrar-nos-emos nas personagens femininas, tentando analisá-las através do prisma da teoria pós-colonial/feminista. Assim, pretendemos focar-nos em questões relacionadas com fragmentação, deslocação, produção e reprodução e construção de identidade individual e colectiva. Do mesmo modo, tentaremos estabelecer relações de raça/género, classe/género e raça/género/classe, pois estas relações propõem outros níveis de alteridade (*otherness*) assim como relações de poder alternativas.

Como o nosso objectivo é analisar as personagens femininas do romance e as formas como estas se relacionam com as personagens masculinas, assim como o lugar que ocupam na sociedade recriada por Chiziane, para adequadamente podermos abordar questões de construção de identidade de mulheres não-ocidentais, para que o tradicional binómio masculino-feminino, desenvolvido em textos canónicos de feministas como Kristeva e Cixous, seja desconstruído de forma a incorporar noções de classe e raça, e assim alargar a dinâmica do debate sobre relações de poder.

Segundo Donna J. Haraway, de certa maneira, questões sobre a construção de identidade feminina têm sido debatidas desde a segunda década do século XX. Mas só a partir da segunda metade do século, particularmente a partir dos fins dos anos sessenta, começaram a surgir trabalhos em que as noções de sexo e/ou género eram abordadas e estudadas a partir de perspectivas diferentes e por especialistas de diversas disciplinas, o que, como declara De Lauretis, em muitos casos, resultou em conclusões contraditórias:

O sujeito feminino do feminismo é construído através de uma multiplicidade de posições e significados, que muitas vezes entram em conflito e são inerentemente (historicamente) contraditórios¹ (Haraway, 1991: 142)

No entanto, a maioria do debate sobre identidade feminina e/ou feminismo emanava de fontes europeias ou euro-americanas, assim, como indica Haraway, foi criticado por conter “tendências etnocêntricas e imperialistas.” (Haraway, 1991: 144). Para esta investigadora, durante os anos 80, as teóricas feministas começaram a produzir textos nos quais se observa a intenção de reestruturar o debate e “estruturar o campo de debate feminista, de forma a decifrar o que é considerado ‘mulher’ tanto dentro como fora do feminismo” (Haraway, 1991: 144). Adicionalmente, Haraway declara que a produção teórica de feministas de diversas culturas representa uma tentativa consciente de inclusão das suas respectivas realidades culturais e efectivamente “o percurso da sua construção, dessa forma desestabilizando os canons do Feminismo Ocidental” (Haraway, 1991: 144).

Sem dúvida que as contribuições destas investigadoras, assim como o conjunto de textos produzidos durante os últimos trinta anos, são funda-

¹ As traduções do inglês são de minha autoria.

mentais para a conceptualização de construção de identidade de e por mulheres do terceiro mundo, ou seja, mulheres de culturas não europeias ou euro-americanas. No entanto, parece-nos que muita da produção literária e do trabalho levado a cabo pela afro-americana Zora Neale Hurston, na sua maioria produzido durante a primeira metade do século XX, se concentra precisamente em questões de construção de identidade dentro da dinâmica raça/género e de relações de poder. No posfácio ao romance de Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, Henry Louis Gates, Jr. declara que “o aspecto profundamente gratificante no que concerne a redescoberta de Zora Neale Hurston é que as mulheres Afro-Americanas fizeram-no primordialmente para estabelecer uma ascendência literária.” (Hurston, 1990: 186). Desta forma, através do seu *corpus* textual, produzido quase meio século antes da formulação das teorias feministas pós-coloniais presentemente em debate, Hurston, não só protagonizou o processo de autoconstrução de identidade do sujeito afro-americano em geral, mas, como declarou Gates, a sua intervenção foi fundamental no mapeamento da construção de identidade feminina afro-americana, que este teórico denomina como “o momento em que as mulheres Afro-Americanas reconheceram a sua consciência psicológica.” (Hurston, 1990: 186).

Efectivamente, em *Ventos do Apocalipse* encontramos um processo paralelo ao de Hurston, pois no texto de Chiziane as personagens femininas entram nesse mesmo processo identificado por Gates como “reconhecimento da sua consciência psicológica”. Na realidade, as semelhanças entre os textos de Hurston e Chiziane são múltiplas e a vários níveis, incluindo o linguístico, visto que ambas escritoras recuperam a fala coloquial ou regional como a forma de expressão das suas personagens.

Ventos do Apocalipse divide-se em três partes: o “Prólogo”, que se pode considerar um chamamento à leitura (“Vinde todos e ouvi / Vinde todos com as vossas mulheres e ouvi a chamada” (Chiziane, 1999: 12)); a “I parte”, que tem como epígrafe um provérbio da etnia tsonga, e a “II parte” cuja epígrafe provém de uma canção popular changane, o que enfatiza uma tentativa de inclusão de diversas referências no processo de construção de identidade cultural da nova nação moçambicana. Desta forma, o prólogo, que por sua vez é dividido em três segmentos independentes, evoca a oralidade, mais precisamente a tradição literária dos povos indígenas de Moçambique, e convida-nos a participar no processo através do qual Chiziane recupera a tradição oral e a transfere à escrita. Assim, estabelecem-se os paralelos ouvinte-leitor e contador de histórias-escritor:

Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro... Esta noite faremos uma grande fogueira, meu irmão, vamos à floresta buscar lenha. Ao anoitecer, enquanto os mais velhos se requebram na chigombela (dança dos namorados), deliciar-nos-emos com o contador de histórias. (Chiziane, 1999: 15)

Em realidade, e como é enfatizado na conclusão do prólogo, “A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se” (Chiziane, 1999: 22). As três histórias nele contadas preanunciam a temática do resto do livro, pois os temas do prólogo são a fome, a guerra, e a ambição, que virão a ser os temas catalíticos do romance. O primeiro conto; “O Marido Cruel”, tem por temática a fome, mas pode ser considerada como a história de génese, pois relata a antiguidade de Mananga e os eventos que resultariam nos flagelos a que a população viria a ser sujeita e que levariam à eventual destruição da vila: “Há muitas gerações passadas, os homens obedeciam às leis da tribo, os reis tinham poderes sobre as nuvens, o negro dialogava com os deuses da chuva, e Mananga era terra de paraíso... Perante as infâmias das novas gerações, os deuses começaram a vingar-se. Enviaram o Sol que queimou as nuvens, as chuvas, os rios e a terra.” (Chiziane, 1999: 16). É prossegue contando-nos a história de uma família residente na vila: “Vivia na Mananga um homem bonito, que tinha uma mulher encantadora, e filhos adoráveis. Todos eram felizes porque a natureza também o era. Os tempos mudaram, o casal feliz tornou-se infeliz.” (Chiziane, 1999: 17). A situação de fome e desespero agrava-se e o protagonista, ao princípio, culpa a sua esposa de todos os males que os afligem:

O homem resmungava sempre, descarregando a fúria sobre a pobre companheira, mulher, toda culpa está contigo, habituaste as crianças a comer demasiado, ... mulher, tu pariste tantos gatos... toda culpa está contigo, ah, mulher! (Chiziane, 1999: 17)

Eventualmente encontra uma colmeia e mantém a sua existência em segredo, de forma a ser o único da família a alimentar-se, enquanto que a sua esposa e filhos sofrem os tormentos da fome. Até este ponto, a história não apresenta nenhum aspecto particularmente surpreendente, mas no momento do desenlace encontramos um elemento importante, desde uma perspectiva de construção de identidade feminina, pois a esposa, que vem a descobrir o delito do marido, denuncia-o publicamente e abandona-o:

Depois de muito sofrimento as chuvas voltaram a cair e os campos ficaram verdes de novo. Quando chegou a altura da colheita, a mulher preparou uma festa e convidou os familiares. Estando todos reunidos debaixo da sombra, ela condenou a atitude criminosa do marido em voz alta e disse: – Homem que mata, jamais merecerá o meu perdão. Arrumou todos os seus pertences, pegou nos filhos e abandonou o marido cruel para todo o sempre. (Chiziane, 1999: 17)

O que é significativo, e central para a teoria feminista, é o facto da personagem feminina ser o elemento denunciador; ou seja, dentro de uma estrutura patriarcal, ela apropria-se de voz e utiliza essa voz não só para construir a sua própria identidade, mas também para denunciar e rejeitar o poder patriarcal.

O tema central do segundo conto, "Mata que amanhã faremos outro", é a guerra e a desintegração da família, mais propriamente, o conto estabelece a noção cíclica da História, relatando guerras centenárias, e desenvolve paralelismos entre as guerras ancestrais e as contemporâneas, demonstrando que em ambos momentos o ser humano animaliza-se, levando o instinto de sobrevivência até ao mais elevado ponto de desumanização, ou seja, para garantir o sucesso da fuga e a sobrevivência dos aldeões perante a invasão do exército de Muzila, as crianças de colo, cujo choro não podia ser controlado, eram assassinadas pelas próprias mães para o bem comum:

A caminho do novo abrigo os maridos aproximavam-se delicadamente das esposas com crianças de colo e transmitiam a ordem: mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro... Com gestos desesperados, a mulher puxava a ponta da capulana, sufocando a criança que se batia até à paragem respiratória. (Chiziane, 1999: 19)

Finalmente, o terceiro conto é dedicado à ambição, e leva por título "A ambição de Massupai". Nele é relatada a história de Massupai, que, sendo uma cativa por causa da sua extraordinária beleza, provoca uma paixão incontrolável no general dos guerreiros de Muzila, que a proclama rainha em desprezo das suas outras doze mulheres, todas elas descendentes da nobreza nguni. Mas Massupai é ambiciosa e pretende ser a única esposa do general e ser proclamada "mãe de todas as mães" (Chiziane, 1999: 21). E para este fim, assassina os próprios filhos e trai o seu povo: "o sangue dos chopos regou todas as savanas, fertilizando os sonhos de grandeza da bela sereia" (Chiziane, 1999: 21). Mas as esposas ngunis do general, feridas pelo desprezo a que são sujeitas, conspiram contra ambos e recorrem ao poder de Muzila, que condena o general à morte, o que provoca a loucura de Massupai, que foge para a orla do mar, onde "ainda hoje o seu fantasma deambula pela praia nas noites de luar" (Chiziane, 1999: 22).

Para além do tema central do conto, ou seja, a ambição desmedida de Massupai, o que provoca a sua destruição é em realidade a relação de poder entre a tradição patriarcal, representada no conto pelas doze esposas do general, e o desejo de individualização da personagem feminina, que pretende ser a única esposa do mesmo. Neste conflito, o poder patriarcal sobrepõe-se à capacidade de autoconstrução da mulher, que se dissolve integrando-se na natureza em forma de espírito. Esta transformação é bastante simbólica, pois, tal como afirma Trinh Minh-há: "A Mulher nunca pode ser definida" (Trinh, 1989: 96). Portanto a única forma de romper o judo do poder patriarcal, parece ser através da construção de uma identidade fora da esfera do humano.

Na primeira parte do romance, em cuja epígrafe se lê "Nasceste tarde! Verás o que eu não vi" (Chiziane, 1999: 23), é-nos apresentada Minosse, a personagem feminina que acompanha todo o romance. Em realidade, o

romance apresenta-nos dois percursos paralelos, o dos habitantes de Mananga e o da protagonista. Minosse é a última esposa lobolada por Siamba, embora nunca tivesse sido a esposa favorita deste, na verdade, é a única que não o abandona nos tempos difíceis de fome e de miséria, sendo-nos descrita como uma "esposa dos velhos tempos, ainda preserva as tradições e o respeito dos antigos" (Chiziane, 1999: 27) e, como tal, absolutamente submissa ao poder patriarcal: "Aproxima-se do marido, faz uma vénia, ajoelha-se solenemente, de olhos fitos no chão... – Sim pai, aqui estou para te servir." (Chiziane, 1999: 27). No entanto, durante o percurso do texto, esta aparente submissão à autoridade patriarcal começa a dissolver-se e a autoridade de Siamba vai-se corroendo à medida que a identidade de Minosse se vai consolidando. Durante o percurso do romance, Siamba, que não passa de "um preguiçoso crónico, um inútil" (Chiziane, 1999: 25), pretende recuperar a sua antiga posição de Régulo da tribo e, para esse fim, resolve conduzir o mbelele em honra dos antepassados defuntos, sabendo de antemão que será uma farsa, pois ele não tem suficiente conhecimento das tradições para levar a cabo o ritual sagrado. Não obstante, organiza o mbelele, mentindo e enganando toda a população de Mananga simplesmente para poder ter acesso à comida que seria oferecida aos antepassados durante a celebração. Em contrapartida, Minosse, que de acordo com a subjugação patriarcal a que está sujeita não tem direito de auto-expressão, apodera-se da voz narrativa e conta-nos a sua própria história: "Minosse monologa em voz alta... Fala para si e para o ar, quem quiser escutar que escute" (Chiziane, 1999: 30), acabando por ser ela que, após a morte de Siamba, adota três órfãos refugiados na aldeia do Monte e tenta passar-lhes a tradição e cultura ancestral, assim como estabelecer uma linhagem matriarcal:

Sinto que vou morrer, e em breve. Ela (Sara) não terá ninguém para lhe desvendar os segredos da vida. De onde virá a voz amiga que lhe falará das coisas deste mundo na hora do despertar? Recorda os tempos da sua puberdade, rodeada de mães, tias, avós, dizendo-lhe de mansinho: já és mulherzinha, querida Minosse. Quem irá aconselhar a Sara e todas as meninas sozinhas no mundo? (Chiziane, 1999: 258)

No universo construído por Chiziane, é Minosse quem relata o histórico das mulheres da tribo e que, por sua própria iniciativa, o transmite às novas gerações. Ou seja, durante o percurso do romance, Minosse, a única voz feminina não silenciada durante todo o romance, assume voz própria e constrói a sua própria identidade e posteriormente tenta passá-la às mulheres do futuro.

Outra personagem feminina significativa é Wusheni, filha de Minosse e Siamba, e que este pretende que seja lobolada por um homem rico da aldeia. Mas Wusheni apaixona-se por Dambuzza, um pobre rapaz austerizado por todos porque é órfão e apesar de ser membro da mesma tribo, como é originário de outra aldeia, não faz parte do mesmo clã. De forma que Wusheni

recusa-se a aceitar o marido escolhido pelo pai sofrendo todas as consequências físicas dessa recusa. Suporta a tortura que lhe é imposta pelo irmão e foge para viver na companhia de Dambuza. Ironicamente, esta personagem – que poderia ser símbolo da mulher do futuro, mãe de uma nova sociedade, pois ela espera um filho de Dambuza – perece durante o ataque à vila, precisamente no momento em que ela tenta defender o amante e a cubata do ataque invasor. Na realidade, quem ataca a cubata de Wusheni e Dambuza é o irmão desta que aproveita a confusão do ataque à vila para matar o cunhado e vingar a desonra causada pela recusa de Wusheni. Este desenlace parece uma antecipação da conclusão apocalíptica do romance, pois todos os descendentes de Minosse morrem, visto que Wusheni e o seu irmão se assassinam mutuamente, provocando também a morte do futuro filho de Wusheni e Dambuza, ao confrontar-se com a morte de Wusheni e do filho, suicida-se.

Finalmente, Emelina surge na aldeia do Monte. Esta personagem é a mais enigmática pois tanto ela como a sua presença na aldeia são um mistério para os outros habitantes: “A sua presença na aldeia do Monte é um mistério... Os olhos de Emelina, a sua vida, a sua história de paixões, crimes e ambição desmedida são um mistério que só Deus pode decifrar” (Chiziane, 1999: 266). Em realidade, Emelina é a reaparição de Massupai, pois tal como esta, trai o povo da aldeia e provoca o ataque que devasta a aldeia do Monte e fulmina os seus habitantes: “e a aldeia do Monte recebe o seu baptismo de fogo.” (Chiziane, 1999: 275). No entanto, é Emelina quem confirma a declaração feita no princípio do conto “A ambição de Massupai”: “Em todas as guerras do mundo nunca houve arma mais fulminante que a mulher, mas é aos homens que cabem as honras de generais,” (Chiziane, 1999: 20). Emelina representa a força do feminino, mesmo subjugada e marginalizada, demonstrando que quando as mulheres se convertem em agentes activos da sua construção e assumem poder sobre elas próprias, as suas determinações têm repercussões que abrangem toda a sociedade. Assim, Emelina emerge da sua passividade com poder absoluto sobre e si e plenamente emancipada.

Em resumo, em *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane constrói personagens femininas, e a si própria, através do acto da escrita; personagens que contestam as restrições que lhes são impostas pelo sistema patriarcal e que se inserem na ordem natural da sociedade, apoderando-se de voz própria, através da qual recuperam o seu passado, o que lhes possibilita construir a auto-identidade. É essa identidade que lhes proporcionará participação activa e plena na sociedade da nação que emergirá da destruição e das cinzas, pois, tal como Minosse, as personagens femininas de *Ventos do Apocalipse*, assim como a própria Paulina Chiziane “redefinem a vida e reescrevem os seus destinos” (Chiziane, 1999: 257).

Bibliografia

- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- HARAWAY, Donna J. “Gender for a Marxist Dictionary: The sexual Politics of a word”, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- HURSTON, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper & Row, 1990.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Madrid: Cuba España, 1999.
- TRINH, Minh-ha. *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University, 1989.

SEXING THE LUSOTROPICS. LÍLIA MOMPLÉ
AND THE WOMEN IN WHITE¹

Hilary Owen
University of Manchester, UK

Lília Momplé has become one of Mozambique's most prominent contemporary fiction writers over the last fifteen years. Born on Mozambique Island in Nampula province in 1935, a key preoccupation in her writing has been the politics and culture of *mestiçagem* under 20th century Portuguese colonial rule. On one level this focus clearly resonates with Momplé's own family background which exhibits a considerable mix of racial, cultural and linguistic influences, including Macua, French, southern Mozambican, Indian and Mauritian ancestry.² Momplé was educated at secondary level in Lourenço Marques in a colonial *liceu*, and subsequently pursued her higher education in Lisbon. On account of her colonial education, Portuguese became her main language and the one in which she writes and publishes, but she also learnt to speak Macua at home at an early age largely through her maternal grandmother.

Momplé has produced two collections of short stories, *Ninguém Matou Suhura* (1988) and *Os Olhos da Cobra Verde* (1997) as well as a novella *Neighbours* (1995) (trans. 2001). Although her writings review events which clearly take place during the colonial period, the Civil War, and the post-

¹ I would like to thank the British Academy for the financial support which enabled me to attend the American Portuguese Studies Association (APSA) conference at the University of Maryland in 2004, where a version of this paper was first delivered. I would also like to thank the Arts and Humanities Research Board for funding my research leave in 1999 and the British Academy and Sir Ernest Cassel Educational Trust for funding my research trip to Mozambique in 1999, which enabled me to conduct preliminary research for this article.

² See the interview with Momplé conducted by Hilary Owen and Claire Williams in *Sexual/Textual Empires: Gender and Marginality in Lusophone African Literature* eds. Hilary Owen and Phillip Rothwell, 177-87.

1992 transition to democracy, what emerges from her apparently pedagogical focus on national history is never a single, unified appeal to an unmediated national imaginary. Despite the fact that she often includes dates and place references her narratives do not cover monumental national moments. Rather they deal with small-scale, localized occurrences portrayed as typical, banal, intimate or accidental but which nonetheless connect, via their date references, to a broader systemic network of colonial power relations taking refuge in the "intimate" and the "local". In this way, her stories play on the symptomatic cracks and fissures of self-alienation which infuse patriarchal relations of power in the family, as she exposes the forms of continuity these power relations find in colonial and post-colonial domestic situations.

The two main concerns of this paper will be to discuss how Momplé treats the interarticulation of colonial sex and race politics in her work, and to ascertain what her gendered race perspectives mean for the elucidation of a Portuguese postcolonial theory in critical practice. My textual focus will be the short story "Ninguém Matou Suhura" [No-one killed Suhura] drawn from Momplé's first collection, *Ninguém Matou Suhura*.³ Focusing on a series of typical encounters between colonizer and colonized, which occurred between the 1930s and the 1970s, *Ninguém Matou Suhura* conspicuously evokes the title of Luís Bernardo Honwana's anti-colonial neo-realist classic of 1964, *Nós matámos o Cão-Tinhoso* ["We Killed Mangy-Dog"]. The link is reinforced by the fact that Honwana also wrote the preface for the first edition of Momplé's *Ninguém Matou Suhura*. Momplé effectively revisits Honwana's typical depictions of colonial oppression and putative resistance, which formed part of the subsequent pedagogy of nation building. However, she does so at a time when the Marxist-Leninist experiment, nearing its official abandonment by Frelimo in 1989, could no longer confidently assert a vision of unity predicated on anti-colonial opposition. Indeed, by the late 1980s Honwana himself, in his capacity as Frelimo Minister for Justice, was advocating a more accepting approach to the traditional practices and beliefs of the various ethnic, regional and tribal groups which the Frelimo image of "Mozambique" (Scott, Gender 116-7) had sought to unite.

Significantly in this context, Honwana rather ambiguously describes Momplé's collection as "histórias que ilustram a História" (1) suggesting at least the potential for diversity in unity. In her new telling of the old colonial "histórias" Momplé takes a doubly revisionist position on the past, reworking the Marxist pedagogies of colonial exploitation through an overtly gendered perspective. In this respect she highlights particularly clearly, and as an ongoing part of the national narrative, the patriarchal

³ All translations into English are my own unless otherwise stated.

family relations, which underwrote Portuguese rule via the benign domesticity of the colonial household and its extended spheres of power. Thus, although ostensibly reinforcing Frelimo national pedagogy with a reminder of the harsh realities of colonial rule, Momplé also initiates the more complex task of re-imagining the national future against the grain of its own patriarchal past. As an act of mimicry of Honwana's male-authored nationalist original, Momplé's copy marks out the irony of a partial reproduction, the gendered slippage of a potentially dissident "not quite".

Most of Momplé's stories move to dismantle the fetishistic mythologies of maternalism which underpinned both colonial and anti-colonial nationalisms.⁴ Indeed Momplé has expressed the view that Mother Africa is an anachronistic cultural image, remarking:

[Mother Africa] means nothing to me, personally. Maybe such an image was necessary in the past but we have to free ourselves of that kind of thing, I think. Maybe at some time in the past it was necessary to know that we come from a common background, that Africa needs to fight united, but at the moment, that image means nothing to me. (Owen and Williams 184)

This decentering of the naturalized family unit as the figure of African integration, opens the way for Momplé to explore the shifting parameters of colonial and postcolonial race politics, unravelling the mythologies of Portuguese Lusotropicalism with its unacknowledged sexual hierarchy of white man over black woman, and its false idealization of black female compliance with the genetics of empire building. Taking apart the integrationist *topos* of the Black Mother as matrix, Momplé is able to highlight particularly clearly the material consequences for women of Portuguese colonial hybridity as a physically incarnate reality.

The experimental space through which Momplé explores the historical interactions of race, class, gender and colour difference in her fiction, is the household, or more properly, the home. Although nearly all of her stories are set in, or relate to, domestic, home environments the home is rarely a stable, maternal or unifying family space. Indeed, the various forms of domestic violence occurring in these home contexts are liminal events for Momplé, marking the violence of colonial and post-colonial systems, which exercised power through the ambivalent spaces of domesticity. In this respect Momplé's fiction affords a subtly relocated perspective on Homi

⁴ In an interview with Michel Laban she claims, "eu não sou nada esse tipo de mulher reivindicativa, ou feminista. Não me sinto muito marcada pelo sexo" (2: 587). In her interview for Owen and Williams, Momplé interestingly expands on this remarking, "I'm not a feminist in the sense of feeling sorry for women, seeing women as victims. We have to stop this victimization of woman. We have to try to work, try to study, do things, try to write, try to have a voice, make our voices heard and gain self-esteem, because a victim doesn't have self-esteem, does she?" (184).

Bhabha's concept of colonial self-alienation as a Freudian unhomely or "unheimlich" emerging from the incomplete separation of public and private spheres. As a result, she comes closer than does Bhabha to engaging with the patriarchal power relations of Portuguese colonial systems and, in her more recent works, she exposes the continuity of gendered power relations in the family as a significant marker of neo-colonial structures assuming a "postcolonial guise".

In Bhabha's interpretation of Freud, the "unhomely" refers to the recollection of a repressed previous experience of something familiar, which suddenly returns unbidden to a person's consciousness as a feeling of loss or fear coupled with uncanny familiarity.⁵ Bhabha uses the "unhomely" to describe the paradoxical and unstable nature of the public/private divide in western society, arising from the historical "forgetting" or relegation of the feminine domestic space in the 19th-century liberal formation of the civil, political sphere by and for men.⁶ For Bhabha this process leaves a legacy of ambivalent between-spaces, which haunt the postcolonial community through an "unhomely" and disturbing sense of familiarity. Bhabha writes:

By making visible the forgetting of the "unhomely" moment in civil society, feminism specifies the patriarchal, gendered nature of civil society and disturbs the symmetry of private and public which is now shadowed, or uncannily doubled, by the difference of gender which does not neatly map onto the private and the public, but becomes disturbingly supplementary to them. (*Location* 11).

Following from western feminism's refutation of the gendered public/private divide, Bhabha characterizes the forgotten domestic sphere, the repressed "unhomely" moment of civil society, as the "world-in-the-home", a kind of shadowing third term, so that "home" spaces become the site of "unhomely" moments and hauntings relating "the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunctions of political existence" (Bhabha, *Locations* 11).⁷

In Momplé's writings, however, the unhomely figure that serves to disrupt imagined political unities is not the deconstructive feminine, mining the

⁵ See Freud's "The Uncanny", *Art and Literature*, 335-76.

⁶ Bhabha is drawing here on Carole Pateman's essay "Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy", *The Disorder of Women*, 118-140, to describe the evolution of private and public spheres and their shifting relation to the personal and the political. As Carol Pateman puts it, "precisely because liberalism conceptualizes civil society in abstraction from ascriptive domestic life, the latter remains 'forgotten' in theoretical discussion. The separation between private and public is thus re-established as a division within civil society itself, within the world of men" (122).

⁷ See Ferreira, and Ribeiro and Ferreira, Introduction to *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*.

foundations of patriarchal civil society. The suppression of women's political agency and identity was certainly part and parcel of the New State apparatus but the ideological mechanism by which this was achieved, involved the very indeterminacy of masculine public and feminine private culture, that Bhabha claims as subversive.⁸ The Portuguese Constitution of 1933 went so far as to institutionalize the exclusion of women and colonial "others" on account of their "nature", from subject status as citizens.⁹ However, as Ferreira remarks, the key question to be asked is how:

Political law under the guise of homely (or 'feminine') moral law was supported by and, in turn, supported existing relations of power; especially those broadly understood colonialist relations organizing sexual identities in the deceiving privacy of the home. (138)

As Santos points out, Bhabha's "haunting" ambivalence of the public/private division, the ability of the private to disclose and also crucially, to foreclose, the disjunctions of the public, was already a central plank in Portugal's policing of colonial sex and race identities (17). Thus, in Momplé's work, the specter that constantly returns to expose Portugal's domestic empire as the "Master's 'feminine' masquerade" (Ferreira, 138) is the ghost of the colonial patriarch, no longer so artfully concealed where Momplé's feminine figures break up the maternalized home space.

In the *Ninguém Matou Suhura* collection, Momplé focuses on Ferreira's "deceiving privacy of the home" to show the homely or feminine moral laws of empire, providing unhomely moments of haunting. These reveal the skilful domestic masking of paternalist masculinities, by the ideological manoeuvres of imperial family arrangements.¹⁰ Thus, whereas

⁸ The image of a cordial, benevolent and pre-modern, rural patriarch, ruling oligarchic networks of patronage, was widely propagated in certain founding discourses of Brazilian national identity and may also be discerned in New State Lusotropicalist ideologies of colonial Africa. João Cezar de Castro Rocha's study *O exílio do homem cordial*, affords valuable insights into the civil, cultural and philosophical dimensions of Brazil's "cordial" man, tracing his conceptual history back to Gilberto Freyre's *Sobrados e mucambos* and his focus on *mestiçagem*, as well as to Sérgio Buarque de Holanda's *Raízes do Brasil*. For Rocha, "a palavra 'cordial' deriva de *cor*, *cordis* - coração. Dominado por sentimentos, o homem cordial rejeita as premissas racionais da vida moderna, já que, ao deixar-se levar por impulsos, vive em função de seus próprios interesses" (54) [the word "cordial" comes from *cor*, *cordis* - heart. Dominated by his feelings, the cordial man rejects the rational premises of modern life, since by allowing himself to be carried along by impulse, he can live according to his own interests].

⁹ Ferreira cites the Constitution of 1933 as referring to the differences, "impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas" (137) [imposed by the diversity of circumstances or the nature of things].

¹⁰ The concept of imperial ghosts and colonial hauntings is, of course, the key

Bhabha dramatizes the "ambivalent structure of the civil State" (*Location* 10) through the eternal figure of Woman, the skeleton in Momplé's post-colonial closet is Portuguese colonialism's absent, inadequate or disavowed Father. As such, she initiates the task of exposing and deconstructing the interlocking forms of patriarchy, which connect colonial, Marxist and capitalist visions of the nation, pointing throughout her work as a whole to the resurgence of neo-colonial power working through paternalist family relations.

The title story, "Ninguém Matou Suhura" is set on Mozambique Island in November 1970. Narrated in the present tense, with flashbacks relating the personal history of the main characters, the story is structured around a single twenty-four hour period. It contrasts "O Dia do Senhor Administrador" [The Administrator's Day] with "O Dia de Suhura" (Suhura's Day) in a neat, formal symmetry shattered by the concluding third section "O Fim do Dia" [the End of the Day] in which the young Macua woman Suhura is violently raped by the Administrador and subsequently dies of a haemorrhage. The imminent death of Suhura is foretold at the beginning of the section in the story "O Dia de Suhura" which goes on to describe her typical day, so that her normal life is represented in terms of its approaching finality, as Suhura "vai morrer antes do o dia findar" (62) [is going to die before the day's end].

The explicitly sexual violence of empire, all the more intense in the closing years of the colonial war, affords the focus for a detailed comparison of the circumstances of Suhura and the Administrador. He lives a life of indolence and wealth, clouded only by his denial of the anti-colonial insurgency, and contrasting powerfully with the impoverished situation of Suhura whose parents have died. She lives in a humble hut with her grandmother and survives by fishing. The natural beauty of the island is contrasted with the decadent, artificial, unearned wealth of the Administrador. Suhura's path accidentally crosses that of the Administrador when he is taking a rickshaw trip round the island and he decides that she will be the next of the native woman to satisfy his sexual needs, according to his usual routine of arranging liaisons, through the mediation of the Muslim *sipaio* or colonial policeman, Abdulrazaque and the well-known local adultress D. Júlia Sá who lets the Administrador use her house. Suhura's grandmother is forced to hand over her granddaughter to Abdulrazaque against her will, and feels responsible for allowing her granddaughter to be defiled and ultimately killed.

The rape and death of Suhura result from the careful mediation of the Administrador's sexual desire by means of an informal but routine

organizing metaphor for Ribeiro and Ferreira's groundbreaking collection, *Fantasmata e Fantásias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo* though the focus here is primarily Portuguese literature not Luso-African.

delegation of procurement through the different class, color and sexual strata in the island's colonial hierarchy. The Administrador uses a local intermediary the Muslim *sipaio* or policeman Abdulrazaque to set up the meeting. Abdulrazaque communicates with Suhura's grandmother through Agira Momedé herself a former colonial prostitute who encourages the grandmother to accept the offer. The liaison occurs in the house of D. Júlia Sá, a well-known *mulatta* adultress who lets the Administrador use her house for money. In this respect, the story echoes the subtle nuancing of responsibility and complicity across the different levels of generational, race and gender power which define the community in Honwana's "Nós matámos o Cão-tinhoso" as a microcosm of colonial rule.

The title of "Ninguém matou Suhura", however, reverses the effects of Honwana text. Where the "nós" or "we" in Honwana's title embraces a wide array of different racial and colonial groupings, the "ninguém" or "no one" of Momplé's text who commits the crime of manslaughter occasioned by violent rape, points ultimately to the Administrador on Mozambique Island in 1970. Momplé's reinfection in the title, of the official lie disseminated about the act serves as an ironic but unequivocal accusation. When he delivers Suhura's body to her home, Abdulrazaque orders the grandmother at the end, "Nao grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!" [Stop shouting, old woman. No one killed Suhura. No one killed Suhura. Have you got that?!]. His protests are met with the grandmother's silence and the narrator's remarks "a avó compreende muito bem" (72) [the grandmother understands very well]. In the gap between the title's accusation in the negative and the undermining of this negative with the grandmother's silent but subversive appraisal of the truth, Momplé opens the way to exploring the covert, officially denied operations of the Portuguese empire as sexual and domestic.

The link between the colonial war representing Bhabha's "wider disjunctions" of political existence and the psychosexual tensions of the Administrator's domestic life, is prepared for in the opening scene of the story, with the narrative double vision which conveys the Administrator's problematic self-identification. As he confronts his own face in the mirror, the Administrador's flawed self-image as successful colonizer is made evident by the alternative mirroring effect of the third person narrator. Double-voicing and therefore alienating the Administrador's self-regard for the reader, the narrator points out the signs of decadence and aging, which the Administrador cannot perceive in himself. He is far from being the young virile man he will later pretend to be.

In the Portuguese colonial "world-in-the-home", male sexual pre-eminence is shored up by a pre-existing subdivision of privacy into two different spheres, the European and the African. The white man's "white" woman and home, and the white man's "black" woman and home blend

almost seamlessly into other through the series of intermediaries the Administrador deploys. The redoubling of his power in the private sphere is shadowed, however, by the radical insufficiency of his public, administrative role. His very title as the "Administrador" can only be ironic. He is never at any point in the story represented as administering anything. Pushing aside the piles of papers and ignoring the demands of his official post, he is shown either in domestic surroundings or pursuing sexual intrigues. Yet as he looks at himself in the mirror, he feels that his sense of authority is threatened from a source he cannot identify:

A ponta de tédio volta de mansinho, contundente e fina como uma faca, quebrando-lhe a vontade, roubando-lhe as forças. O senhor administrador conhece-a bem. Há tempos que o acompanha e é um dos seus segredos. Porém está longe de a relacionar com a sua verdadeira origem, o medo de que a guerra que se trava lá nas matas seja uma guerra perdida. (53)

[The sharp, nagging sense of irritation creeps quietly back, keen and bruising as a knife edge breaking his will-power and draining him of strength. The Administrator knows this feeling very well. It has been with him for a long time and it is one of his secrets. But he is nowhere near tracing its true source, the fear that the war being fought out there in the jungle is actually a lost cause.]

Unaware that the fear of military defeat is the real cause of his unease, the Administrador directs his attention to governing his house servants who treat him in a manner he finds disquietingly over-familiar. In a somewhat diminished domestic realm consisting of his servants and of the women under his patronage, the Administrador's extended "family" includes not only his wife and daughters, but also the bank manager's and the major's widows. His wife, Dona Maria Inácia, clearly maintains his public patriarchal image but at the same time, her position is covertly upheld by the co-operation of his black mistresses, who act as the sexual surrogates for the faded, white spouse. The Administrador's gaze manages to encompass the entire image of his wife, as an extension of himself, when he looks in the mirror and is filled with a "sentimento ambivalente de ternura e repugnância" (49) [an ambivalent feeling of tenderness and repulsion]. Reinforcing his sense of self-alienated degeneracy, the refracted mirror image of the wife is no more a satisfactory reflection of the Administrador's ego than his own image was.

Haunted by the suspicion that the colonial war is about to be lost, the Administrador wards off his anxiety by going "shopping". This in reality means receiving gifts from the Asian business people on the Island who seek to ingratiate themselves into positions of colonial favor. The Administrador then reasserts dominion over the ambivalent space of his extended household by redistributing to his family and the two widows, the falsely

named "gifts", which he has just been given. The only flaw in the joyous reception of this gesture is the disapproving response of the Administrador's young adult daughter, Manuela, whose refusal to adapt to the contradictions of colonial life has troubled her parents ever since her childhood.

The introduction of this white woman into the story brings the extent of the Administrador's patriarchal patronage more clearly into view. Manuela has been caught looking at the Administrador with "olhares carregados de ironia e mal disfarçado desprezo" (57) [looks loaded with irony and ill-disguised contempt]. Her most noteworthy act of public rebellion occurred on the occasion of her graduation party when, surrounded by gossip about the latest colonial scandal, she spoke in defence of a white doctor's daughter married to a white man, who had given birth to a black child. Manuela remarked "pois eu era perfeitamente capaz de casar com um preto se gostasse dele e se ele gostasse de mim" (57) [I could perfectly well see myself marrying a black man if I liked him and he liked me]. Despite repeated disciplinary beatings from her mother, Manuela has not renounced her views but rather takes refuge in sullen silence. In her career as a teacher she has incurred further difficulties by treating her black students at the Escola Técnica in the same way as the white ones. The school director, also a delegate of the local "Mocidade Portuguesa" branch [the Portuguese Fascist youth movement], complains to her father, and she is threatened with the loss of her job.

The Administrador promises to try and discipline her but he secretly fears "o irónico silêncio com que ela acolherá os seus conselhos" (60) [the ironic silence that would be the response to his advice]. The "ponta de tédio" [the sharp, nagging sense of irritation], the unnamed sense of anxiety which had first haunted the Administrador when he looked in the mirror, is thus reiterated in the ironic, undisciplined gaze of the daughter. In this "unhomely" moment of female rebellion, the imminent end of the colonial regime returns to him in all too familiar guise, from within the circuitry of his own extended family patronage.

In the course of his routine day, the Administrador moves from the official domestic privacy of his bedroom to the unofficially sanctioned counter-privacy of the brothel. His encounter with Suhura has been set up through an ambiguous combination of semi-official public law enforcement in the form of the Muslim *sipaio* Abdulrazaque, privately engrained colonial vice, represented by the adulterous *mulatta* accomplice D. Júlia Sá who listens at the door, and the public commodification of sex through Agira Momedé, the African ex-prostitute who believes Suhura should simply accept her new "career". However, the ambivalent free flow across public and private divides, which has hitherto enabled the Administrador to pursue his sexual activities unchecked, has now hardened into a frontier zone in the

tense context of the armed Independence Struggle. The heightened risk of Suhura's refusal is made clear when Abdulrazaque interprets the grandmother's reluctance to hand her over, as a sign that she has become "amiga dos terroristas" (68) [a friend of the terrorists].

The transition from ambivalent boundary to embattled frontier in this story also marks the re-entrenchment of the race differences between the black women, Suhura and her grandmother, and the white women, the Administrador's wife and daughter Manuela. Although *mulattos* and Asians had historically been regarded as mediators/accomplices in the colonial system, Manuela's already scandalous threat of sexual transgression across color boundaries, becomes a potential act of treachery in the context of the war not least because she is able to countenance legal marriage, not just illicit sexual relations, with a black African man. By throwing back a mockingly reversed mirror image of the Administrador's sexual liaisons across color Manuela exceeds the allowed ambiguities of the system and predicts its imminent collapse. However, Manuela's and Suhura's lives border onto the public world and threaten its institutions, under unequal conditions. Manuela's rebellion against her family, occurring in parallel with Suhura's rejection of colonial rape, crucially splits Bhabha's "unhomely" figure of the woman along the lines of color. The risk inherent in Manuela's action is clearly staked in the black body of Suhura.

Suhura unexpectedly refuses to submit to sexual relations with the Administrador and fights him ferociously, only to be forced into surrender and killed by the violence of the rape. The Administrador is driven to this final extreme by the close resemblance between Suhura's ironic return of his gaze, and his daughter's:

Por um breve instante, o homem e a rapariga encaram-se de frente e a ironia que brilha no fundo dos olhos de Suhura lembra o senhor administrador um outro olhar, o inquietante olhar da sua filha Manuela. Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade. (70)

[For one brief instant, the man and the girl stand face to face and the irony that glints from the depths of Suhura's eyes reminds the Administrator of another look, the disquieting expression of his daughter Manuela. Then the rage that is choking him reaches its peak. He no longer knows if he wants to sexually possess this little black creature that is daring to defy his will, or to kill her].

Through Suhura's defiance, and its connection to Manuela, there re-emerges the haunting figure, which the Administrador has tried throughout the story to suppress. The insurgent figure of the black man, the "turras" or terrorists fighting in the north collides mentally with the abstract "black man" whom his daughter has publicly declared that she would marry.

Affording an ambiguously sexual and military threat to the Pan-Lusitanian colonial family, the image of a potentially castrating black son-in-law connects the Administrador to the "wider disjunctions" of the Frelimo guerrilla insurgency. He therefore suppresses this threat through the body of Suhura with disproportionate, military-style violence, ironically confronting her before he kills her as if "man to man" in armed combat.

The threatened splitting of the "world-in-the-home" by the redoubled defiance of the two women produces no effective fracture in the Administrador's political power. Rather the repetition of the ironic gaze redoubles his violent suppression of native insurgency by means of sexual dominance as the ambivalent boundary hardens into a frontier. Manuela's attempt to "turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power" (Bhabha, *Locations* 112) resonates through Suhura in ways neither woman could have predicted. From being the unwilling sexual surrogate of the Administrador's wife, Suhura becomes the unwitting political surrogate of the Administrador's daughter. Bhabha's paradoxical public/private border thus maintains itself at the black woman's expense, even as the white woman tries to harness the deconstructive power of the paradox the border poses. The double standards of sex and race work to reinforce one another.

As Anne McClintock has noted, ambivalence has its contextual limitations as an active medium of agency or resistance where "colonials were both willing and able to foreclose the poetics of ambivalence by resorting to the technologies of violence" (66). When these technologies of violence in the Portuguese scenario adopted a homely, feminine or "domestic" guise, Momplé takes the opportunity to revisit colonialism itself as a gendered construct. The result is a subtle "rewriting" of the anti-colonial origins of Frelimo's post-colonial nationhood. Bringing previously unspoken histories of gendered power relations to the fore in the late 1980s, "Ninguém matou Suhura" makes the timely suggestion that patriarchal social forms were not automatically swept away by the anti-colonial struggle and may indeed persistently repeat Mozambique's colonial past in the structures of the neo-colonial present.

Bibliography

- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994.
- FERREIRA, Ana Paula, "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo". *Portuguese Studies*, London, v. 12 (1996), pp.133-44.
- FREUD, Sigmund, "The Uncanny". *Art and Literature*, Ed. Albert Dickson. Trans. James Strachey, Harmondsworth, Penguin, 1990, pp. 35-76.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Lisbon, Afrontamento, 2000.

- LABAN, Michel, *Moçambique: Encontro com escritores*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- MCCLINTOCK, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London, Routledge, 1995.
- MOMPLÉ, Lília, *Ninguém Matou Suhura*. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- OWEN, Hilary and WILLIAMS, Claire, "Interview with Lília Momplé". *Sexual/Textual Empires: Gender and Marginality in Lusophone African Cultures*, Ed. Hilary Owen and Phillip Rothwell, Lusophone Studies 2, Bristol, University of Bristol. Hispanic, Portuguese and Latin American Studies Dept., 2004, pp. 177-87.
- PATEMAN, Carole, *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*. Cambridge, Polity Press, 1989.
- RIBEIRO, Margarida Calafate and FERREIRA, Ana Paula, "Apresentação". *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Ed. Margarida Calafate Ribeiro and Ana Paula Ferreira, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 9-41.
- ROCHA, João Cezar de Castro, *O Exílio do Homem Cordial. Ensaios e revisões*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism and Inter-identity". *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 39, n. 2 (Winter 2002), pp. 9-43.
- SCOTT, Catherine V., *Gender and Development. Rethinking Modernization and Dependency Theory*. Boulder, Lynne Rienner, 1995.

COREOGRAFIAS DE SENTIDOS: DISCURSOS, ESPAÇOS E RITMOS ANGOLANOS NA NARRATIVA DE ANA MAJOR

Iris Maria da Costa Amâncio
(PUC Minas, Brasil)

... porque na dança – e para quem a vive profissionalmente, nos é permitido o prazer de nos extrovertermos, de sermos nós próprios, de perturbarmos quem vê, de abalarmos estruturas, de apelarmos ao amor, mas de expormos a crueldade de todos nós, tudo num experimentar (de modo algo egoísta) de uma auto-satisfação, apesar do que é proibido.

Ana Clara Guerra Marques, *A alquimia da dança*, 1999.

Estrela Lundu (1988), narrativa da angolana Ana Major, corresponde a um convite da autora, também poeta, integrante do grupo musical Tchissos-si e membro fundador do Elinga-Teatro, à percepção crítica de um contexto literário semiotizado, em que escrita, dança e memória estabelecem um diálogo cênico a partir das coreografias de dois corpos em constante movimento. Estes, um masculino e outro feminino, engendram um profundo exercício de alteridade, em uma estrutura textual em *mis-en-abyme*, o que possibilita a interface entre duas narrativas, ao mesmo tempo concomitantes e subseqüentes, sendo, necessariamente, complementares e dialógicas.

Tal tipo de construção literária de *Estrela Lundu* (EL) permite a compreensão de que Ana Major, coreógrafa de diversas linguagens, constrói uma narrativa complexa, pautada em fortes tensões na linguagem. A cena inicial é reproduzida da tradição oral, em que um mais velho inicia o(a) jovem ao universo do calundu que, segundo nota de rodapé da autora, designa "o gênio e o temperamento de certas pessoas ou ao seu estado de possessão de espíritos de antepassados" (EL, p. 41). Dessa montagem inicial e iniciática (PADILHA, 1995), emerge um corpo em seus primeiros estremecimentos rumo a movimentos mais intensos; com ele, um pote de mel, ritmo e luz.

Daí, torna-se importante salientar os aspectos da dominante oral no contexto angolano, relativamente às suas expressões no plano da escrita. Assim, em relação às culturas africanas, há que se considerar suas diversas formas de inscrição de saberes e não somente seus registros orais e escritos. Nesse sentido, retomo aqui os termos de Leda Martins (2000), ao desenvolver o conceito de “oralitura”, no que tange à articulação da tradição oral com a escrita:

Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (*tanga*) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas (MARTINS, 2000, p. 84).

A articulação entre dançar e escrever, possibilitada pela etimologia comum dessas ações, soma-se à concomitância entre a escrita de Ana Major e o lundu, dança sensual de origem angolana (CASCUDO, 2001), coreografada pelas personagens feminina e masculina no contexto ficcional angolano de *Estrela Lundu*. Assim o protagonista descreve a performance literária a qual integra:

A percussão foi entrando no meu corpo e eu fui me confundindo com aquele conjunto. Sobre um extenso lençol de espuma, num mar azul, habitava o canto, a dança, a cor e a festa total. Partilhei com aqueles seres a dança, cantei, percorri os meus dedos sobre a pele lisa e fina dos batiques. Quando me senti no meio do círculo dançando, este foi alargando quase imperceptivelmente e bem à minha frente abriu-se. A minha Kyanda surgiu dançando um passo de rainha (EL, p. 23).

Segundo a experiência da personagem, a “música foi tomando conta dos nossos corpos e a dança aconteceu sem qualquer esforço. E foram vindo novas músicas e novas danças aconteceram. A magia fez o momento e fomos entregando a ele sem reserva” (EL, p. 32). Da mesma forma, é possível perceber que essa intensa interatividade ocorre também com a autora que, em seu fazer literário, estabelece, incessantemente, novos movimentos discursivos, em total momento de entrega ao bailado. Sucessivamente, enunciavam-se, portanto, novas temáticas, como a guerra, o passado, o cotidiano urbano, a colonização africana e as relações de poder em Angola, a cidade, a alteridade, a política, o direito, enfim, tudo se torna possível, no ritmo quente e acelerado da escrita lundu.

A expressão do corpo se performatiza de formas diferentes: o sujeito masculino, como que espectador de um espetáculo de dança, assiste ao corpo feminino em sua feminilidade e sensualidade, respondendo aos seus estímulos em sua masculinidade e desejo; o sujeito feminino, por sua vez,

mostra-se “leve, porém perfeito para uma dançarina; sóbrio e ainda assim feminino, contudo prático para o amor e, chique para se fazer distinto e preferido. Esta era a regra do seu trajar” (EL, p. 13). Na verdade, “tudo era carregado de sensualidade. Havia nela uma presença funda e, no entanto, alguma ausência eu sempre descortinava nos seus olhos. Era uma sensação estranha” (EL, p. 29).

Essa tensão existente entre os corpos, manifestada pelo sujeito masculino, revela-se a todo momento, provavelmente pela condição de trânsito em que se encontra a protagonista (REIS, 1999 e CAETANO, 2001). Fluida, sempre de passagem, a personagem feminina suscita ambigüidades, inicialmente em sua relação com o mar. O observador masculino buscou “entender em vão o diálogo do espaço com o seu corpo. Um diálogo alheio à mente, à razão. O vento levava o seu vestido castanho bronze transparente e acariciava-lhe as pernas nuas” (EL, p. 16). Isso porque, em seu encontro com o mar, o corpo feminino não só o observava, mas sentia o ritmo do corpo marítimo masculino:

O bater forte de uma onda afastou-a daqueles restos de infantil inocência, trazendo-a para a mulher que era. [...] Moveu-se pronta para o momento que sentia chegar pelo eco no seu corpo. Dentro de si tudo era movimento. O som crescia mais e mais. Era um momento de acontecer sem precipitar – o que é difícil quando a ânsia galopa e o corpo é delírio (EL, p. 17-18).

É com muita sensualidade que se realiza o diálogo corpóreo com o mar, como em um exercício pleno de alteridade em que a integração entre os diferentes gêneros se metamorfoseia em cópula. Assim o corpo/sujeito feminino vê o masculino e entrega-se a esse exercício de alteridade: “Ergueu os olhos em direção ao mar. Lá estava ele imponente e másculo. Voluptuoso. Com fulgor no olhar, estendeu-lhe os braços imensos e fortes” (EL, p. 18).

Em outra ocasião, torna-se também ambíguo o contato agressivo com o corpo de um desconhecido que provocativamente a tocara: “A sensação de prazer suscitada por aquele antebraço e aquele olhar, permaneceu e percorreu-lhe a espinha por algum tempo ainda” (EL, p. 14). Cresce o ritmo, maior a entrega.

Os sucessivos movimentos remetem os protagonistas ao seio da cidade. Na terceira cena, já em primeira pessoa, o sujeito masculino percebe a íntima relação entre o mar e o feminino, à beira da cidade. A narrativa, nessa passagem, remonta à tradição oral e traz à cena a imagem da Kyanda que, com sua extrema luminosidade e exuberância, acelera o ritmo, o batuque lundu do corpo masculino. Este, invadido pela percussão, confunde-se com a própria cena e, sem um pote de mel a oferecer, também vivencia um novo momento de ambigüidade, pautado na tensão entre a presença e a ausência do feminino, já expresso em forma de amor.

É nessa errância oriunda de subseqüentes movimentos ambíguos que o protagonista revela ao leitor o trágico cenário urbano: “É incrível como a guerra, também ela, pode ser um espetáculo com grandes aplausos na apoteose...” (EL, p. 25). Essa guerra angolana, todavia, revela-se em diferença para o sujeito masculino:

O espetáculo da guerra nunca mais saiu do nosso quotidiano. [...] Desta guerra é impossível sermos meros espectadores, aqui somos simultaneamente palco e actores. Erguemos as vestes de personagens que jamais havíamos sonhado, dos mais bizarros aos mais cruéis, do mais santo ao maior anjo, se é que em guerra pode havê-los.

A miséria “deixou de estar nos actos, para se instalar comodamente nos nossos espíritos” (EL, p. 25-26).

Configura-se, uma vez mais, um dialogismo como nos termos de Mikhail Bakhtin (1977), que percebe a linguagem como atividade, como o espaço da interação verbal. Palavras, imbricadas de sentidos, afirmam a existência de um movimento, de um entrecruzamento dos níveis da produção dos textos (quaisquer que sejam eles) e o das operações discursivas. Por isso, essas múltiplas ações *sobre* a linguagem (GERALDI, 1993) remetem às “novidades” produzidas pelas operações realizadas, numa sucessiva produção de “deslocamentos no sistema de referências, pela construção de novas formas de representação do mundo” (1993, p. 43).

[...] no universo discursivo não estabilizado logicamente, convivem ambigüidades, equívocos, contradições. [...] Universo construído a muitas mãos, num longo processo de tempo, em práticas diferenciadas e concretamente dadas, condensa-se na linguagem que, contando sua própria história, conta a história desta construção (1993, p. 55).

Nesse contexto literário de multiplicidades discursivas, a autora confere uma nova roupagem ao cenário urbano, com a sinalização da paz em Angola. Ao mesmo tempo, expressa suas diferentes concepções sobre o processo de construção da nação angolana. Assim, a personagem feminina descreve o novo figurino urbano:

A minha cidade escura transformara-se aos meus olhos numa cidade de néon. [...] A cidade crescia dentro dos meus olhos, sob o brilho das estrelas e da cumplicidade de um luar crescente. [...] cheia de luz, cheia de cor e esplendor, cheia de calor e da audácia das gentes da minha terra e com a magia da música e da dança. Oh! Com a percussão sobre o morro, sobre a praia, sobre a cidade... minha cidade reinventada (EL, p. 32).

Ao leitor cabe, portanto, a visualização do espetáculo de dança: corpos em intensos movimentos metafóricos, discursos, espaços e ritmos em criativa semiose. Em relação a esse aspecto, afirma a coreógrafa e bailarina angolana Ana Clara Guerra Marques (1999):

É dessa sociedade e dessa vivência que nasceram as mais diversas criações no intuito da metáfora totalisante em que a metáfora da dança chama com magia a ascese metafórica por outros exercícios como os da luz, a cor, o som e a palavra, todos amarrados e multiplicados pelo feitiço do gesto, do movimento, da expressão como em círculos concêntricos girando para a plenitude (MARQUES, 1999, p. 9).

Em sua seqüência de “novidades” metafórico-discursivas, Ana Major engendra contínuas mutações nas protagonistas de *Estrela Lundu*, procedimento adotado em sua construção literária, que vai ao encontro da reflexão de Ana Marques sobre o processamento da dança: “numa conjugação de várias linguagens artísticas, a dança pretende ser capaz de mudar algo e não apenas deleitar aqueles que dela usufruem enquanto espectadores” (MARQUES, 1999, p. 43).

Assim, o corpo sensual masculino transforma-se em sujeito político e, preocupado com questões nacionais e com a política internacional africana, torna-se porta-voz de um outro tom discursivo, para além da sensualidade expressa nas cenas iniciais:

África está conhecendo os caminhos de um grande labirinto. E é claro que, como em qualquer labirinto, a grande dificuldade está em encontrar a saída. Até as novas teorias do desenvolvimento sustentado parecem empurrar-nos para a prevalência do caos!... Muito provavelmente estamos entregues à dinâmica dos processos de civilização e das velhas leis sociais e tudo quanto se faça [...] E muito provavelmente, também essa dinâmica de civilização impõe-nos um percurso que logicamente não é o percurso das nossas opções pessoais... (EL, p. 27).

Paralelamente à conjuntura geral africana, emergem temas como “O direito à diferença – o direito à diferença em Angola”, ‘Os mecanismos de transmissão do poder em África/Angola’, a ‘Produção e distribuição da riqueza nacional’ e ‘Energia, transportes e comunicações – trinômio para o desenvolvimento em Angola? – Que premissas?’ (EL, p. 35). Nesse outro movimento, as relações de gênero passam a privilegiar menos o olhar sobre os corpos voluptuosos do que sobre as percepções político-ideológicas dos protagonistas sobre a realidade angolana. Em tom didático de militância, masculino e feminino apresentam suas concepções até mesmo partidárias, de cunho muitas vezes panfletário, pretendendo convencer e/ou formar novas consciências.

Os diálogos assumem, então, um recorte ideológico voltado para o debate político. É a nova cena que se observa, o novo ritmo que se dança:

Iniciou-se uma longa conversa, como aliás são de um modo geral as conversas femininas. Contudo, entre algumas banalidades percebi que discutiam uma teoria subjacente a um trabalho de investigação sobre os mecanismos de transmissão do poder em África versus Angola [...] sobre a legitimidade com

que os poderes instituídos se transferem, ou melhor dito, como se processa a sucessão no poder político (EL, p. 31).

Esse tipo de olhar e de ação sobre a linguagem literária de *Estrela Lundu*, que se realiza no plano da enunciação, permite que os recursos expressivos utilizados pelos interlocutores se revelem dentro de um processo infinito de entrecruzamento de sentidos diversos e possíveis. Destes, originam-se frequentes mudanças de rumos, de paradigmas e de sentidos. Sob essa ótica, percebendo-se que, em relação ao corpo feminino, "o seu discurso foi conhecendo a fronteira delicada entre o jurídico e o político" (EL, p. 38), verifica-se que

A sua linguagem tornou-se a seguir mais hermética e por vezes árida. Das premissas históricas, de conceitos puramente sociológicos e da linguagem filosófica e poética, ela passara agora para uma linguagem mais técnica, para premissas jurídicas, buscando referências constitucionais, do direito internacional e de alguma doutrina jurídica (EL, p. 38).

Por isso é que se percebe, na quinta cena, um discurso marcadamente ideológico também em relação à alteridade (HALL, 1997), no que tange ao conceito de identidade angolana e ao futuro do país:

Logo, teremos que pensar o que é melhor para nós: um sistema em que os indivíduos se igualam ou um sistema em que os indivíduos se equivalem; um sistema onde as tensões entre contextos (sociais) e processos (civilizatórios) se equacionem a partir do respeito e articulação do que de diferente existe entre cada indivíduo, cada espaço; ou um sistema em que as tensões entre os contextos e os processos se equacionem pela soma indiferente que nos remete a um todo... [...] Na vertical se expressam as diferenças, na horizontal se anulam estas para dar lugar às igualdades; deste modo, as diferenças traduzem-se em equivalências e as igualdades em anulações ou se quiserem em exclusões (EL, p. 37).

Na verdade, as expressões da alteridade se processam literariamente, seja na alternância das pessoas do discurso – primeira e terceira –, seja nas diferentes formas de movimentação dos corpos masculino e feminino, bem como nos diferentes destinos de cada um, seja no dialogismo temático-discursivo presente na narrativa. Em seu último pronunciamento político, o corpo/sujeito feminino enuncia conceitualmente:

[...] esse outro diferente de nós, não é apenas uma idéia ou projeção por nós fabricada. Esse outro somos nós, quando é sobre nós que recai o poder de decidir sobre nós ou em nosso nome, ou quando temos que ser considerados ou pensados pelos outros. [...] Não é possível definir estratégias de reprodução de um qualquer poder, que levem em conta esse outro ser diferente, em quem se admite pensar, decidir, fazer o bem, ou simplesmente considerar, quando tais estratégias assentam, entre outras coisas, numa reprodução de alianças ou numa instituição de privilégios, e se sustentam com simulados cultos de referências do passado (EL, p. 39).

Pelas sucessivas articulações em diferença, evidencia-se a feminilidade no universo literário por meio da dança, bem como as marcas da tradição oral e da recente história angolanas como estratégias de construção textual presentes nos processos enunciativos configurados pela angolana Ana Major. Assim, frequentes diálogos entre dança, política e literatura remetem o leitor a intensas coreografias discursivas que explicitam a(s) voz(es), o(s) gesto(s), o(s) movimento(s) de sua narrativa, como um "intercalar de pressa e vagar" (EL, p. 15), que problematiza os sentidos das tensas e diversas performances da linguagem, da alteridade e da diferença. Com isso, destaca-se a performance da estrela protagonista, corpo feminino a transitar, da sensualidade à atitude político-jurídica, pelo fazer narrativo lundu da autora, como bem explicita Ana Marques:

O papel do intérprete é, na dança, de extrema importância; é ele que transmite a mensagem do coreógrafo ao público, a ele se deve muitas vezes o sucesso de um bailado; ele, o bailarino, pode ter-se como co-criador, ou seja, a ele cabe a arte de recriar o papel que lhe é confiado (e não tão-somente atribuído) (MARQUES, 1999, p. 27).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem* – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1979.
- CAETANO, Iris Maria da Costa. *Entrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga* em obras de Mena Abrantes e de Agualusa. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2001. (Tese de Doutorado).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.
- GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP & A, 1997.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- MAJOR, Ana. *Estrela Lundu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1998.
- MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARQUES, Ana Clara Guerra Marques. *A alquimia da dança*. Luanda: Chá de Caxinde, 1999.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra* – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.
- REIS, Eliana L. L. *Pós-colonialismo, Identidade e mestiçagem Cultural* – a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

POR UMA PASÁRGADA CABO-VERDIANA

Jane Tutikian

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

1. *Pós*: velhos e novos signos em tradução

O que, definitivamente, marca a passagem do século XX para o século XXI, são as grandes movimentações e transformações históricas (de que a queda do Muro de Berlim se torna o acontecimento mítico); políticas (com Gorbachov dando início à queda do império soviético e do socialismo através da Glasnost, e os EUA tornando-se a única nação hegemônica e, como tal, impondo-se ao mundo); geográficas (com as movimentações de fronteiras); econômicas (com a abertura da China ao capital estrangeiro e com a queda das barreiras ao leste europeu) e social (com o pós-colonialismo a revelar um novo sujeito). E, nisso tudo, o grande avanço tecnológico, sobretudo no que diz respeito às comunicações, inaugura a mundialização, muitas vezes reduzida ao estabelecimento de um “diálogo monológico” multicultural a beneficiar o avanço neoliberal, aprofundando as já profundas valas entre países ricos e pobres.

Ora, se a literatura é, por essência, a representação simbólica da realidade e, se a literatura também reintervém na realidade, conforme conceito de Daniel Henry Pageaux (1989), então, é lícito afirmar que, seguindo a lógica de Edward Said (1995), em se transformando o mundo, transforma-se, também, a literatura que, por sua vez, quer modificar o mundo que representa. Daí a importância da relação que se estabelece entre império e cultura, por exemplo, uma vez que as narrativas de emancipação geram consciência e, consciência gera autonomia, e esse, cremos, é, ainda, o papel fundamental da literatura, mesmo diante do novo imperialismo.

Importante observar que as conseqüências mais “palpáveis” desse mundo de transformações, as transformações do mundo, parecem ser condensadas em um único prefixo: *pós*. Se nos perguntássemos sobre seu significado, certamente chegaríamos a uma época de transição, a novos valores (nem

sempre claros, até pelo pouco distanciamento histórico) a substituírem os velhos; a tentativas de construção de novos parâmetros filosóficos, morais, religiosos, estéticos, culturais, uma vez que os velhos, os seculares e até milenares, esses já não podem ser traduzidos como respostas, nem absolutas, nem práticas, dentro da velocidade imposta por esses outros tempos. Assim, há a voga de uma noção de *pós*: pós-modernidade, pós-feminismo, pós-colonialismo etc.

Tomemos três enfoques fundamentais para este trabalho: se, na pós-modernidade, valem o sim e o não, o desencantamento e a dessacralização, a desconstrução dos mitos milenares da unidade paradisíaca, vale, também, a idéia do estado nascente; no pós-feminismo, inaugura-se um discurso outro: as mulheres não querem mais ser iguais aos homens, como no primeiro feminismo, ortodoxo, que marcou os anos 1970, o que elas querem é, fundamentalmente, a busca da identidade na diferença, o respeito a essa identidade e maior justiça social; no pós-colonialismo, revela-se, de uma vez por todas, um novo sujeito, o sujeito híbrido e, conseqüente e paralelamente, a cultura híbrida e, segundo Bhabha (1998) cada vez mais, as culturas “nacionais” vêm sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. A verdade é que nós, os do mundo, nem homens, nem mulheres, somos os mesmos (nem como nossos pais,¹ que já não são os mesmos também).

Para Homi Bhabha (1998), a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades, as poéticas do exílio, a prosa dos refugiados.

Há, entretanto, mais: o *pós*, seja qual e o que exatamente for ou como se possa definir, traz consigo as grandes brechas por onde entram as novas visões, levando ao estabelecimento de um interessante “jogo da verdade”, no qual o Ocidente, por exemplo, vai – através do deslocamento de eixo: do dominador para o dominado –, tentar revisar-se, apesar da posição do africanista Patrick Chabal (1998), quando afirma que o pós-colonialismo não corresponde à noção histórica do fim do império e não trata de refletir sobre a condição dos países africanos depois da independência. Segundo ele, isso seria mexer no que não se quer mexer, uma vez que expõe a falta de consciência do Ocidente justamente quando ele se pergunta sobre a sua própria identidade.

Mas esse “jogo da verdade”, dentro dessas novas perspectivas, converge para uma época documental ou testemunhal (FLETCHER, 1976), que é uma época de autoconhecimento, daí o aprofundamento do diálogo, no sentido bakhtiniano (1993), com a História, que se instaura em todos continentes,

¹ Referência à música “Como nossos pais”, de Belchior, da década de 1970, no Brasil, em pleno regime militar: Minha dor é perceber/Que apesar de termos feito tudo/Tudo, tudo que fizemos/Nós ainda somos os mesmos e vivemos/Ainda somos os mesmos e vivemos/Como nossos pais.

do Ocidente ao Oriente e vice-versa. E, curiosamente, mas não aleatoriamente, as mulheres participam do processo, trazendo consigo a emergência de uma realidade outra através de temas relacionados com o ser e a experiência feminina, e uma forma de expressão peculiar.²

Em outras palavras, nas últimas décadas do século XX, a emergência de mulheres escritoras termina revelando uma realidade diferenciada através de temas relacionados com o ser mulher e a experiência feminina. Some-se a isso o recorte e a recontextualização dessa mesma experiência dentro do processo histórico, o que é, também, um traço de atualidade e imputa, de uma vez por todas, a necessidade dessa mesma produção ser vista como parte de um todo.

É, portanto, também a vez de as mulheres dialogarem com a História. É a vez de buscarem a sua correção – dentro da perspectiva saramaguiana (1990) de “correção”, isto é, não no sentido de corrigir os fatos da História, mas sim de produzir a discussão do que parecia indiscutível, levando, assim, a uma melhor realização do presente –, dando lugar aos excluídos a partir de um enfoque também de excluído que é o delas, as mulheres.

A América Latina, por exemplo, tem suas mulheres recontando as suas revoluções, a pobreza e a luta pela sobrevivência nas terras dos caudilhos, as ditaduras militares e as convulsões sociais, revelando a sua história dentro da História, buscando situarem-se em seus países e situar seus países numa busca de maior justiça social.

É uma voz que vem da margem dos processos todos e que propõe uma releitura, seja da revolução chilena, como Isabel Allende, por exemplo, na *Casa dos Espíritos*; seja da revolução sandinista, com Gioconda Belli, com *La mujer habitada*; a revolução mexicana, com Angeles Mastretta, em *Arranca-me la vida*;³ seja da ditadura brasileira com Tania Faillace em *Mário e Vera*, ou Nélida Piñon *A república dos sonhos*, ou, ainda, *A doce canção de Caetana*, romance de denúncia política. O mesmo acontece na Europa, e, para tomar como referência a literatura portuguesa, podemos falar de Lídia Jorge, com o seu *O dia dos prodígios*, que reconstrói, alegoricamente, a Revolução de Abril, que devolve a Portugal a sua democracia, mas podemos falar ainda de Eduarda Dionísio com *Retrato dum amigo enquanto falo*, Olga Gonçalves, com *Ora esgárdae* ou Teolinda Gersão, com *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, entre outras.

Creemos ser necessário enfatizar que, no diálogo com a História, as narrativas de autoria feminina não abandonam sua própria história, que, então,

² Isabel Allegro de Magalhães, aponta essa diferença, no ritmo do discurso, na sintaxe, na semântica, na estrutura do texto, na construção dos seres ficcionais, nas noções de tempo, alertando que aí está o “sinal de novidade flagrante” (1993, p.163).

³ Márcia Duarte desenvolve excelente tese de doutorado sobre o assunto: *Os sussurros da sombra: a literatura escrita por mulheres na América Latina como sub (versão) da história*. Defendida na UFRGS em 2000.

se insere em projetos outros, legitimando a identidade do feminino, emudecida pela cultura dominante, como diferença e como partícipe do construto da identidade nacional.

Sua literatura distancia-se do eterno feminino do imaginário masculino – a alienação bonita, delicada e pura –, voltando-se para uma tomada de consciência dos valores que precisam ser revertidos e o faz, de maneira geral, com “com uma garra” invulgar [...] com mão “pesada”, “cruel”, colocando o “dedo nas feridas”, como comentava Vergílio Ferreira, em 1979, ao recomendar a publicação de *O dia dos prodígios*, de Lília Jorge.

As mulheres criadas ficcionalmente pelas mulheres estão lá a revelar e condenar a condição feminina no sistema patriarcal, denunciando sua objetualização, em livros que são atravessados pela consciência do feminino, mas elas estão lá, também, a buscar um sentido para a história de seus países, para o seu presente e o seu futuro, através de uma consciência que se estende a todas as minorias.⁴ É o caso da africana Orlanda Amarílis.

Saber-se quem nos velhos espaços que se traduzem como novos, eis a questão.

2. Por falar em África

Patrick Chabal (1998) é categórico ao afirmar que a influência do pós-modernismo não tem significado para a massa de homens e mulheres comuns nas cidades e vilas africanas. E não poderia ter. Entretanto, o africanista seria ingênuo e nós também, se não reconhecêsemos, como ele reconhece, que a cultura pós-moderna ocidental pode ter – tem e terá – consequências na cultura não ocidental, da mesma forma que os acontecimentos e transformações históricas ocidentais terminam repercutindo no Oriente que também lê a si próprio e onde as nações resultantes do pós-colonialismo também buscam sua identidade.

Ora, a história da África reconhece o passado colonial e um presente pós-colonial e, nesse sentido, embasada nos conceitos de identidade e de comunidade, e embasada nos relatos ditados pela tradição, ela se olha criticamente e se mostra através de sua literatura e de seus escritores. Eles se colocam contra a noção fundamentalmente estática e forjada de identidade, que, segundo Edward Said (1995), constituiu o núcleo do pensamento cultural do imperialismo, para lançar suas bases através do olhar para a sua própria cultura. Esse é o significado da re-traditionalização que, de um lado, tenta romper com a fixidez, de outro, colide de frente com a permanência do imperialismo em determinada esfera cultural e em determinadas práticas

⁴ Aqui, não há como deixar de lembrar o texto de Ana Paula Ferreira, “Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é”, de 1993, quando, resgatando a pergunta de Freud: mas, afinal, o que querem as mulheres?, diz que a resposta talvez esteja no enigmático sorriso de Monalisa: “nós? nada e ainda assim tudo.”

políticas, sociais, econômicas e ideológicas, comandadas, sobretudo, pela “burguesia nacionalista”, para usar a expressão de Fanon (1979). E, se a literatura possui todo o poder de transformar, e se a cultura é uma fonte de identidade combativa, trata-se, aqui, da colocação de “um debate ideológico muito importante no cerne do esforço cultural pela descolonização, um esforço pela restauração da comunidade e pela retomada da cultura que continua por muito tempo após o estabelecimento dos Estados-Nações independentes”, afirma Said (1995, p. 270).

O nacionalismo está presente e de forma pulsante, pela própria condição histórica, nessas literaturas, com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a desalienação e para a conscientização da necessidade de resistência de certos valores nacionais. Assim, a questão da identidade torna-se profícuo campo de estudo dos processos de relação entre textos, literaturas e culturas, tanto mais quando o contexto é tomado como categoria essencial e determinante da existência do texto. A História literariamente representada ganha muitas vozes e múltiplos pontos de vista, deixa de ser considerada um todo cristalizado e homogêneo e passa a ser analisada como consequência de fenômenos sociais e políticos que se concretizam através da ação de cada um dos indivíduos.

É assim que o pós-colonialismo e a estética ditada pelo chamado multiculturalismo repercutem em discursos originais e singulares. Derrubam-se e resgatam-se mitos, constroem-se e destroem-se e reconstróem-se utopias, buscam-se saídas para a incerteza contemporânea na África de língua portuguesa (assim como no Timor Leste), descortina-se, enfim, um outro papel para essas literaturas: a sua tradução. E, se a escritura é uma espécie de “sina atribuída a”, esta é a sina da caboverdeana Orlanda Amarílis, primeira escritora do arquipélago publicada em livro: a tradução dos velhos e dos novos signos.

3. A singularidade cabo-verdiana

A história de Cabo Verde nos remete, em sua origem, a uma variedade étnica e a uma sociedade multirracial marcada por uma mistura lingüística de que se formou o crioulo, e nos remete, no presente, à estagnação de uma sociedade regida por valores arcaicos impostos pelas características geofísicas. Veja-se que, quando os portugueses chegaram ao arquipélago, em 1456, as ilhas não eram habitadas e, por estarem situadas entre a metrópole e as colônias do continente, os navios negreiros aí deixavam contingentes de negros insubmissos ou doentes, do que resultou a variedade étnica e o caldeamento lingüístico. É a *terra trazida*,⁵ de Manuel Ferreira.

⁵ A expressão é de Manuel Ferreira, e Maria Aparecida Santilli a retoma no estudo introdutório a *Hora di Bai*, romance de 1962, feito em quadros, que reproduz fotograficamente o cotidiano de Cabo Verde.

Por outro lado, a grande característica climática do arquipélago é a irregularidade da chuva. Em período de seca, a população é dizimada e os sobreviventes emigram para fugir da fome e da sede, numa grande semelhança com o circunstancialismo humano do Nordeste brasileiro, onde a temporalidade se assenta na mesma base: seca, ilhamento, força opressiva da tradição. Essa soma de fatores formadores de Cabo Verde, resultando na mestiçagem, em que o mulato tem ênfase especial, provoca a condição apontada pelos sociólogos como inferiorizante e que Gilberto Freyre (1953),⁶ equivocadamente, definiu como uma gente que querendo ser europeia se exclui da África. Ou seja, uma gente situada entre um regionalismo europeu ou africano.

Para Gabriel Mariano (1991) o mestiço teve, em Cabo Verde, o papel que “nas Áfricas” pertenceu ao português e, no Brasil, ao reinol. Com a mestiçagem, as simbioses, os sincretismos e as sínteses várias, anula-se, praticamente, pelo exercício da sobrevivência, a subordinação colonial. É o que Manuel Ferreira (1977) aponta como um novo tipo de relação a substituir colonizador/colonizado, uma vez que a própria administração passa para as mãos de uma burguesia caboverdeana.

Em Cabo Verde, depois de uma fase em que os povos em contacto teriam confusamente procurado um motivo de entendimento seguir-se-ia uma outra de harmonização íntima de culturas, propícia ao aparecimento de uma nova sociedade. Para esta sociedade crioula passaram as terras, o comércio e a agricultura; ela apossou-se também do funcionalismo público. De modo que é exacta a afirmação que se refere “à transferência” de poderes a que podemos atribuir igualmente um sentido sociológico cultural, pelo que ela traduz ou sugere da vitalidade dos valores regionais caboverdeanos no seu contacto permanente com a cultura portuguesa. Já uma vez afirmei que desse corpo-a-corpo entre a cultura caboverdeana e a cultura portuguesa resulta muitas vezes uma absorção de estílos portugueses, quando não se dá a substituição do português por aquilo o que já é nitidamente e dinamicamente crioulo. (MARIANO, 1991, p. 67)

Na verdade, a falta de recursos, a pobreza do solo, a pequenez das ilhas e a irregularidade das chuvas, tudo fez com que os portugueses não tivessem interesse de investimento. Aí, por exemplo, não se tentou introduzir, como em outros territórios, a grande plantação que traria consigo o diretor, o capataz, a monocultura e a descaracterização regional, ainda que Portugal estivesse sob o fascismo salazarista e Cabo Verde sofresse o fascismo numa situação colonial.

Assim, Gabriel Mariano refere dois movimentos opostos, o ascendente, aristocratizante, de negros e mulatos em contacto com a cultura de língua

⁶ Diz respeito à famosa polémica entre Freyre e o Regionalismo Claridoso. Para Freyre, como civilização luso-tropical (o que conferia *status* de cidadãos portugueses, diferentemente dos angolanos, moçambicanos e guineenses), os cabo-verdianos eram demasiados africanos, inclusive na língua, que via como sinal de africanidade.

portuguesa, e o descendente, democratizante, das “elites da terra” que difundiram as coletividades e as instituições culturais desse contato. Há, portanto, uma História de unidade na diversidade e de harmonização de antagonismos.

Comenta Alberto Carvalho⁷ que

Contra a idéia (ideologia), talvez mais cativante, da completa submissão da sociedade crioula ao poder colonialista, parece-nos bastante produtivo colocar o processo sociocultural da nação caboverdeana na dependência da dinâmica da burguesia protagonizada pelos “filhos da terra”, detentores de recursos econômicos que em outras colônias pertenceram ao reinol. A este conjunto de elite negro-crioulo, mestiço e branco-crioulo se deverá ligar a idéia de “consciência da nação”, ela própria em face do “outro”, em nome de uma realidade – “povo” que apenas na segunda metade do séc. XIX começa a ter contornos definidos e a assumir o princípio ativo da homogeneidade.

Conforme Pierre Rivas (1985, p. 294),

la miscégenation fait du Cap-Vert, au sein des sociétés créoles, un cas d'acculturation exceptionnelle “um décentrement initial et fondateur” (Jean Benoist), décentrement entre créole et portugais, entre deux registres de l'être, du monde et des pratiques discursives, deux pôles (métaphorique et métonymique).⁸

Se a terra trazida não é terra de origem, não é terra herdada, tampouco conquistada, seu povo termina assumindo características bem distintas daqueles das demais ex-colônias de língua portuguesa na África: é a terra do temperamento da amorabilidade,⁹ de um outro tipo de escravidão que ultrapassa a relação colonizador/colonizado para sucumbir à força escravizadora da própria terra. É onde o sonho passa a força revitalizadora, dentro do princípio de Manuel Lopes, autor do primeiro texto ficcional cabo-verdiano (1936),¹⁰ de que o homem está ligado a fatores exteriores, os sonhos, às razões práticas. É onde se instaura o grande dilema do habitante do arquipélago: o ter de partir querendo ficar, porque se estabelece, entre a terra e o homem, uma perfeita simbiose, sem possibilidade de cisão.

⁷ Fragmento do prefácio, escrito por Alberto Carvalho, a MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. 1991.

⁸ A miscigenação fez de Cabo Verde, no seio das sociedades crioulas, um caso de aculturação excepcional, “um descentramento inicial e fundador” (Jean Benoist), descentramento entre crioulo e português, entre dois registros de ser, do mundo e da práticas discursivas, dois pólos (metafórico e metonímico). (T.A.)

⁹ O temperamento amorável, pacífico e solidário que caracteriza o ilhéu. Salvato Trigo definiu assim o cabo-verdiano: o grogue, a morna e a cabra.

¹⁰ Russel Hamilton atribui a “O galo cantou na baía” o marco da moderna prosa narrativa cabo-verdiana.

Esse dilema faz parte da estrutura mental do arquipélago. Como quer Pierre Rivas (1985, p. 292), a insularidade e o desenraizamento constituem duas estruturas antagónicas da identidade cabo-verdiana, “l’île, elle-même apparaît comme un abandon physique du continent maternel”,¹¹ daí a transformação desta insularidade geográfica em *insularidade existencial*. É a geografia da *ansiedade*, como refere Natalia Correia (Apud RIVAS, 1985, p. 292), é exílio, é prisão e constrói no mar um caminho mítico de uma vida idealizada. É a ilha, circunstância imediata, e uma pátria “située dans un ailleurs mythique”,¹² na definição de Yannick Tarrieu (apud RIVAS, 1985, p. 292):

Les littératures aliénés trouvent leurs paradigmes culturels ailleurs qu’en elles-mêmes. L’identification au Père, dans ces littératures ex-colonisées, est celle du Père colonisateur Blanc; c’est pourquoi, souligne R. Bastide, ces littératures sont marquées au départ du stigmat de l’imitation.¹³

O *estigma da imitação* aprofunda a identificação com o Brasil, sobretudo com o Nordeste e seu circunstancialismo, promovida pela *Claridade*, ou o próprio enraizamento voluntário ao continente africano, através da proposta da *Certeza* e da visão que enceta por influência do Neo-Realismo português, não anulando, entretanto, a evolução da experiência estética cabo-verdiana.

Convém que digamos que é a partir de 1936 que a literatura realizada em Cabo Verde começa a caminhar em direção a uma organização sistêmica, com o movimento decisivo que foi a *Claridade*, inspirado na revista homônima criada por Jorge Barbosa, Baltasar Lopes e Manuel Lopes. O movimento propunha o deslocamento de uma visão europeia para o passado do arquipélago, ao mesmo tempo em que recusava a tradição portuguesa. Procurava assumir a modernidade, sobretudo a realista, a busca das raízes antropológicas e culturais, manifestada no gosto pela etnografia e filologia do crioulo e, ainda, a valorização da criatividade popular. Apontava, dessa forma, a descoberta de um espaço marcado pela insularidade, pela fome, pela seca, pelo mar feito prisão e caminho de uma cultura essencialmente mítica.

Guiados pelo Modernismo brasileiro e baseados na semelhança com o Nordeste, os seguidores da *Claridade*, afirma Pires Laranjeira, “encararam a independência política brasileira como factor de relevo para a assunção de uma literatura própria, nacional, e reconheceram a necessidade do regionalismo como primeira condição para fugir à ditadura literária da metrópole europeia” (1992, p. 23).

¹¹ A ilha, como tal, aparece como um abandono físico do continente materno. (T.A.)

¹² situada num além mítico. (T.A.)

¹³ As literaturas alienadas encontram seus paradigmas culturais no estrangeiro e não nelas mesmas. A identificação ao Pai, nessas literaturas ex-coloniais, é a do Pai colonizador Branco, é por isso que, salienta R. Bastide, essas literaturas são marcadas, em princípio, pelo estigma da imitação. (T.A.)

Entretanto, “os homens que ousaram contrariar a tradição clássica, escolástica e colonial da cultura caboverdeana eram intelectuais puros, no sentido de que não intentavam qualquer movimentação política, pois não se lhes conheciam filiações pragmáticas ou sectárias”, comenta ainda o autor. (Idem. Ibidem.)

O conceito regional da *Claridade* é substituído pelo conceito nacional da geração que a seguiu: a da *Certeza*, de 1944, que, sob a influência do Neo-Realismo português, do romance regionalista nordestino brasileiro e da introdução de uma visão dialética marxista, adentra por uma concepção nova do coletivo. Nela, a Segunda Grande Guerra tem papel de grande importância, na medida em que recusa o restrito e o tribal, colocando em seu lugar a luta pela inserção de Cabo Verde, como nacionalidade, dentro do contexto africano. Há a percepção de que o destino histórico e político do arquipélago está intimamente vinculado ao contexto africano.

A ruptura propriamente dita em relação à tradição “claridosa” é [...] ensaiada mais tarde nas páginas do boletim *Cabo Verde*, publicado na cidade da Praia, no qual Amílcar Cabral fizera, em 1952, apelo a uma literatura politicamente mais empenhada e onde Gabriel Mariano e Ovídio Martins, desta feita no primeiro e único número do *Suplemento Cultural* do referido boletim, saído em 1958, publicaram poemas onde era notória a influência do movimento nacionalista que, nessa altura, dominava a vida política e social do continente africano. Um ano depois, em 1959, coube aos que deram voz ao *Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes* percorrer, a partir do Mindelo, os mesmos trilhos estético-políticos.

O antievasionismo acentua-se com essa geração. “Gritarei / Berrarei / Matarei / Não vou para Pasárgada”, versos de Ovídio Martins, confirmam-no. Mas mais. Com esses jovens, certamente por impulso de Amílcar Cabral, o rumo da caboverdeanidade, enquanto interpretação do destino caboverdeano, começa a passar por África, pelo continente africano. Consequentemente ganha expressividade a dualidade entre a tradição estético-política inaugurada pelos “claridosos” e, de certa forma, continuada pelos da “geração de 40”, e a posição da “geração de 50”, no fim, a “geração nacionalista”, [...] vindo muitos dos seus elementos a integrar as fileiras do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC, o movimento que conduziu, quase que exclusivamente, a luta de libertação nos dois países.

Entretanto Teixeira de Sousa manteve acesa até aos anos 90 a chama da *Certeza*. É, após a independência e, pelo menos, durante uma década, o romancista caboverdeano de referência.¹⁴

Ao lado do *Cabo Oficial* (1949), do *Suplemento Cultural* (1958), do *Seló* (1962), do *Raízes* (1977), pode-se falar do *Ponto & Vírgula* (1983) no processo de desenvolvimento cultural do arquipélago, mas eles vêm, ainda, no ideário daqueles dois movimentos: *Claridade* e *Certeza*. O que, segundo

¹⁴ Fragmento de entrevista de Germano Almeida, cuja matéria é intitulada “Temo pelo futuro do meu país”, ao *Expresso*, Lisboa, 12 agos. 1998.

Manuel Ferreira (1997, p. 28) “não invalida que, para além das eventuais ou possíveis subdivisões, não venha a considerar-se a literatura caboverdeana em duas grandes fases: antes e depois da *Claridade*.” O que Germano Almeida vai corroborar anos mais tarde:

[...] É verdade que continuamos a dormir à sombra dos louros da “Claridade”, como se isso nos bastasse. Não tentamos ultrapassar, continuar a experiência “claridosa”. E nem houve ruptura entre essa geração e as actuais; a viagem literária que eles fizeram fi-la eu 50 anos depois, veiculado a um meio mais urbano...¹⁵

Cabo Verde, hoje, uma república independente desde 05 de julho de 1975, tem uma outra realidade política e histórica diferente do período de colonização, uma realidade que traz no seu bojo todo um longo trajeto, a partir da própria origem, passando pelas questões étnicas e geográficas, pela *Claridade* (1936), pela *Certeza* (1944), pelo PAIGC (1956), Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, pelas teses do pensador membro da minoria cabo-verdiana na Guiné, Amílcar Cabral, quando anunciava que cultura não é sinal de libertação, libertação, sim, é sinal de cultura. Tudo isso representando um sofrido processo de conscientização cultural e nacional, até porque as independências políticas e econômicas normalmente precedem a independência cultural que instaura, em última análise, a própria busca da identidade nacional.

Diferentemente, por exemplo, de Angola e de Moçambique, a independência constitui-se numa verdadeira revolução para Cabo Verde, no sentido – inicial – de desenvolvimento.

O desenvolvimento social e econômico por que passa o arquipélago – de 75 a 90 – modifica o panorama dos quinhentos anos de tempo colonial. Entretanto, a falta de prática com a independência e com a autogestão, segundo Germano Almeida (1998), termina levando à privatização dos bens, a estrutura econômico financeira, de alguma forma, retorna a Portugal, e os problemas continuam os mesmos: a fome, a miséria, a evasão.

Do ponto de vista literário, a perplexidade limita a criação de tal modo que, logo a seguir à independência, a produção literária em Cabo Verde tem uma parada significativa. É quando surge a revista *Ponto e Vírgula*, em 1983, num país em que as revistas têm uma forte tradição.

Assim, a terra é, ainda, a do exílio e é prisão e leva o cabo-verdiano a construir, no mar, um caminho mítico de uma vida idealizada. A ilha é circunstância imediata, há uma pátria situada no depois do mar: a *Pasárgada*, o universo utópico do brasileiro Manuel Bandeira. *Pasárgada* está definitivamente incorporada à psicologia do arquipélago. Cantada e decantada pelos seus poetas, configura-se como o estrangeiro.

4. Uma Amarílis cabo-verdiana

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece a obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países.

Nascida em Santa Catarina, na ilha de Santiago, Cabo Verde, viveu seis anos na Índia, dois em Angola e fixou-se em Lisboa, adquirindo a condição diaspórica. Autora de *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989) iniciou sua carreira literária na revista *Certeza* (1944), publicação de grande importância na atividade cultural da época e na literatura cabo-verdiana; viveu o imperialismo e vive a descolonização, mas, em especial, vive a condição de cabo-verdianidade, a ligação íntima com a terra, sua gente, seus valores culturais.

Orlanda se insere entre as mulheres que contam a história das mulheres dentro da História do seu país. Daí a força da construção de suas personagens femininas, essas “ilhas desafortunadas” a que refere Pires Laranjeira (1989, p. 07).

Retratos de mulheres, às vezes. Outras, retratos de mulheres com paisagens ao fundo, lá ao longe, muito longe, no espaço e no tempo, contando histórias de vidas ou vidas sem história. Melhor: vidas vazias, vidas caindo no vazio (sem futuro, sem amor, sem trabalho, sem alegria. (Idem. Ibidem.)

Entretanto, sua grande personagem é o cabo-verdiano, o povo que aquelas mulheres representam, no arquipélago e em Lisboa sobretudo, mergulhando em duas vivências e em duas memórias. Segundo Fernando Mendonça (1984), se os seus contos são cabo-verdianos, a sua arte é universal e nada fica a dever às escritoras que, no continente, vão escrevendo o que de melhor a literatura portuguesa tem apresentado nas últimas décadas do século 20.

A imagem do arquipélago, visto de si, nos contos de Orlanda Amarílis, é a mesma denunciada pelo *Movimento Claridoso* (1936), quando se desloca, na literatura, a visão do continente europeu para as ilhas marcadas pelo drama da chuva, tão bem retratado na poesia barbosiana. É como aparece em “Thonon-les-Bains”: “Sabe comadre, a vida aqui já não podia continuar como era. Sete anos sem chuva é muito. Eu não tenho nem uma migalha de reforma de Deus-Haja” (1983, p. 14). Ou, ainda, em “Prima Bibinha”:

Papiar de nada papiar na vida de gente na novidade de dji de Sal, naqueles avião na camim de Angola, na camim de terras deste mundo. Nunca falavam da falta de chuva. Pã quê? Nove ano sem chuva pã quê falar mais em chuva? Comida? Deixa-me rir. Pão com rebuçado, um caneca de qualquer chá, aperta o cinto, carinha contente. Carinha contente ou então ir pã criada pã casa de gente-branco. (Idem. p. 83)¹⁶

¹⁵ Idem. Ibidem.

¹⁶ A expressão *gente-branco* não se liga à raça, mas ao fato do indivíduo ser bem sucedido econômica e socialmente.

E a evasão, em busca de algo melhor, da Pasárgada, como solução de vida é retratada, ainda, em "Thonon-les-Bains": "Como comadre, medo de quê? Medo de nada. Gabriel explicou tudo muito bem explicado. Piedade vai agora, depois, daqui a uns dois anos vai o Juquinha, depois Maria Antoneta e depois vou eu mais o Chiquinho" (Idem. p. 13).

A imagem original, entretanto, tende a ser substituída por uma outra, em que predomina a subjetividade e a afetividade, quando há o deslocamento para o espaço geográfico exterior, onde a Pasárgada sofre o processo de apagamento, adquirindo sua real dimensão: a do imaginário.

Ocorre que, na definição essencial do espaço exterior, instaura-se o problema da hierarquia cultural, estabelecendo-se as diferenças entre o *eu* (cabo-verdiano) e o *outro*.

Se há o registro de que o parecer ao *outro*, através do processo de assimilação, significa ascensão e prestígio, logo, no espaço estrangeiro, revela-se uma sociedade que discrimina, exclui e marginaliza, e a utopia se desfaz. Não há a possibilidade de ser um igual ao *outro*, até porque, faz-se a descoberta de ser emigrante, o que significa, naquele contexto cultural, a descoberta de que: "Emigrante é lixo [...] emigrante não é mais nada." (1983, p. 25)

Chegamos, portanto, à grande questão que ocupa o pós-colonialismo que é a questão da etnia. Todas as antigas metrópoles coloniais do ocidente europeu, e aí se inclui Portugal, se vêem procuradas pelos antigos colonizados. São os africanos, por exemplo, sujeitos a um novo processo de etnização em Portugal. Quer dizer, se em sua terra natal são um povo, aí, na antiga metrópole, formam uma etnia. Primeiro, porque são de fato uma minoria, e a minoria não é só numérica (na prática, há maiorias que funcionam como minorias, como a população de Angola, ou Moçambique, ou do Timor, sob dominação colonial), a minoria corresponde a uma representação cultural diversa da cultura majoritária. Mas, mais do que isso, constituem também uma etnia pelo fato de estarem desterritorializados, serem discriminados e desenvolverem laços de solidários, culturais, lingüísticos, raciais e religiosos, inclusive concentrando-se geograficamente. É o caso dos cabo-verdianos no Bairro da Estrela, em Lisboa.

Observa José Carlos Venâncio (1998), em seu estudo sobre etnicidade e nacionalidade, que a afirmação cultural (onde se inclui literatura, música, artes em geral, enfim) da etnia europeizada conflui com "franjas" da sociedade de acolhimento, num processo de osmose cultural ou de interlocução. São as chamadas margens deslizantes do deslocamento cultural.

É importante esta observação porque, de acordo com o grau de confluência sofrido, há a fragilização do sentimento de pertença e a criação do "terceiro espaço" a que se refere Bhabha (1998, p. 51), aportando no hibridismo, cultural e político, lugar paradigmático do mundo pós-colonial, na construção de um objeto que é novo "nem um nem outro", acolhendo a diferença sem uma hierarquia.

Para Venâncio

a etnia surge como um importante, senão o mais importante, enquadramento identitário antes e depois do colonialismo. Mesmo mais importante do que a nação que, como sabemos, é um referente identitário que [...] hoje, em tempos de pós-colonialismo, pós-modernidade e de globalização acentuada, de tão flagelada está certamente fragilizada. (1998, p. 85)

Ora, sendo a literatura resistência, resultado e reinterveniência no tempo histórico, pela sua força como matriz geradora e definidora do social, tornando-o aberto à ação, as narrativas transnacionais de migrantes, colonizados ou exilados, ocupam espaço cada vez mais relevante, criando uma nova (e mais real) imagem discursiva na confluência entre a História e a literatura, possibilitando que seja lida de um outro modo.

É nesta confluência, a partir da própria confluência de espaço e de tempo, de diferenças culturais, marcada por inclusões e exclusões, colaborações e contestações, que a identidade nacional (política e cultural) ganha outra face, novos signos.

Nos contos de Orlanda, Lisboa é o *mar* e, nesse *mar de Lisboa*, há, apesar de toda a refração do espaço exterior, a tentativa de reterritorialização. Ela se faz em Campo de Ourique e na Calçada da Estrela:

Campo de Ourique deve ser bom. É campo. Leiras de favonas a trepar milheral acima. Mangueiras de sombra dengosa a tapar nossos beijos de fuga no pescoço das cretcheu, canas chupadas perto do trapiche, grogue escarrapichado de canecas de folha. E vai daí, caíram todos em Campo de Ourique. Era campo. O nome dizia-o. E sobre a Calçada da Estrela foi uma coisa semelhante. É calçada, divagavam. Utopias de quem vai para longe. Calçada como as nossas da Morada. Polir a calçada à procura de descobrir um overtime qualquer, dar com o pé na calçada à caçada de noitadas em casa de nhâ Camila de nhô Manê Cantante, que Deus-haja os dois, desafrenta com estrangeiros de bordo-de-vapor por causa das nossas tchutchinhas, brigas com garrafas de gargalo partido quando qualquer um nos tira em despique. Calçada de Estrela deve ser isso mesmo. Mornar, brigar, apanhar uma fusquinha para esquecer esta vida triste de emigrante. Ao menos é calçada, calçada como na Morada. [...] como toda a gente da Morada lá de Soncente. E pronto, concluía ele, vieram todos cá parar. (1989, p. 31).

Apesar do esforço da re-locação espacial e dos conseqüentes sentidos produzidos como forma de preservação da cultura de origem com seus mitos, lembranças, expectativas e interesses comuns, o cabo-verdiano termina por descobrir as diferenças na relação com o *outro*. É através de experiências únicas e intensas que se agudizam a visão e o espírito críticos, e se agranda o sentimento de saudade. A transformação do desconhecido em conhecido não significa a possibilidade de domínio, de liberdade, de plenitude de ser.

O *eu* torna-se paciente e testemunho histórico, e a imagem é, portanto, como querem Machado e Pageaux, o resultado de uma distância significati-

va entre duas realidades culturais ou, em outras palavras, a representação de um espaço ideológico confrontado com o espaço de origem e, porque se reconhece a hegemonia do *outro*, a cultura de origem é sempre receptora. Assim, o estrangeiro torna-se expositor dos problemas inerentes àquela e à sua condição perante o *outro*, quando não, ainda, na esfera da hibridação, onde a hierarquização desaparece.

Se a afirmação da identidade está incorporada ao território, à imagem primeira do arquipélago, a da *terra madrastra* sobrepõe-se uma outra, traçada apenas pela geografia humana onde mais alto fala o temperamento “amorável” cabo-verdiano.

O livro *Ilhéu dos Pássaros* (1983) é todo um canto de saudade e *A casa dos mastros* (1989), define: “Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar.” (1989, p. 48)

Agora, não há *Pasárgada*. *Pasárgada* revela-se como exílio, no seu sentido mais amplo. Há, agora, o arquipélago e há o estrangeiro e a noção – descendente do ideário da *Certeza* – de que “estrangeiro é estrangeiro e Soncente é Soncente” (1983, p. 111). Ou o estrangeiro é estrangeiro e Cabo Verde é Cabo Verde. E o que é Cabo Verde, o impressionante conto “Esmola de Merca”,¹⁷ que compõe *Cais do Sodré té Salamansa* (1991), expõe, num olhar sobre o *eu*, através da experiência comum, quotidiana, da chegada da ajuda externa, o que acentua o grau de miserabilidade. Orlanda Amarílis revela, com precisão, a condição sócio-histórica do povo cabo-verdiano. É quando o texto de Amarílis, tocando nos problemas mais ingentes do povo, permite-nos a contemplação desses atores sociais, que retratam, com surpreendente realismo, a experiência local. “O povo fora-se juntando do lado de fora. Aguardava. Não fora preciso avisá-lo. Ainda o vapor não havia alcançado o ilhéu Raso e ele sabia: a esmola dos patrícios vinha pela baía dentro” (Idem, p. 53).

“Esmola de Merca” é um conto seco. Em sua estrutura linear por adição, vai, num crescendo, num tempo marcadamente cronológico, no plano do real objetivo, fazendo-se crônica social e recuperando, no Mindelo, o espaço da experiência de uma sociedade corroída pelo drama da miséria.

Conto aberto ao popular, sem nenhuma preocupação estética de experimentação, faz com que suas personagens saiam do meio objetivo e sociológico, trazendo como pano de fundo o desespero da fome, do frio, e a passividade popular, e, aí, se destacam tipos transindividuais, aqueles que carregam consigo a psicologia e o comportamento da classe a que pertencem. É neste quadro que a velhota “de tronco abaulado sob a cabeça a tremular” aspira por comida: “Nô Senhor me perdoe, quase me esqueci do gosto da cachupa – disse baixinho e riu. Atemorizada porém fez o sinal da cruz. – Dias-há no mundo eu não tenho comido cachupa nem nenhuma comida de caldeira. (1991, p. 54). E é neste quadro que Orlanda constrói a

¹⁷ Mercano serve para designar a América, referindo-se aos EUA, ou americano.

fascinante Mam Zabêl, que se agranda na representação desse povo. Ela é o povo, o povo de braços descarnados e, quando recebe sua esmola, as roupas mandadas da América, é a imagem da desolação. A velha lembra “um fantoche de cores, um desgraçado palhaço de um circo sem nome.” (1991, p. 60)

Quer dizer: Orlanda Amarílis acolhe a realidade, fazendo do seu texto denúncia, encaminhando, entretanto, para o desprezo melancólico, quando o realismo social aponta para o sentimento trágico e a situação absurda num cotidiano estático, esvaziado de sentido.

Ocorre que o presente não é luta, é contemplação de si mesmos enquanto atores sociais na representação de sua condição histórica. A ajuda sistemática, paternalista, traduz-se num artifício: não atinge nem a estrutura social nem a econômica nem a cultural do arquipélago. Agindo como entorpecente, apenas nutre a tendência à substituição de um certo imobilismo por outro e apenas acentua a diferença: estrangeiro é estrangeiro, Cabo Verde é Cabo Verde. E, o que é interessante, ainda que se aceite a esmola, não se aceita a interferência cultural. Então, estabelece-se a cisão e a tentativa de fechamento. “Nós não precisamos de nenhuma moda de estrangeiro li na Soncente. Já sei, vais dizer-me nossos patrícios mandam dinheiro de estrangeiro. Já sei tudo isso. Mas dinheiro de estrangeiro é uma coisa e modas de estrangeiro é outra, bô ouvi?”. (1983, p. 111)

No fechamento em torno de si, há o enraizamento na própria insularidade, que se assume como insularidade existencial e idiossincrásica cabo-verdiana, numa espécie de fusão telúrica e maternal, num revolver de raízes e mitos que, como expressão da relação de uma cultura mítica com a sociedade que a produz, trazem consigo a revelação da própria essencialidade do arquipélago.

Bhabha (1998), como Franz Fanon (1979), ao tratar do assunto, reconhece a importância dos povos que foram subordinados de afirmar suas tradições culturais e de recuperar suas histórias, mas, ao mesmo tempo, alertam para a fixidez e o fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais. Orlanda percebe esses riscos, daí por que, ao mesmo tempo em que resgata a tradição, tira dela o tom celebratório e sacralizante.

Ocorre que Orlanda Amarílis é, ela mesma, um sujeito híbrido, diaspórico, tal qual Andresa de “Cais do Sodré”, e, como tal, propõe uma visão oriunda do distanciamento: a da reterritorialização e, neste deslocamento, distopia e utopia se permeiam. A desesperança da imagem fortalece uma idéia qualquer de esperança jogada aqui e lá e num outro lugar que não é aqui e não é lá, embarcadas que são, suas personagens, numa *Pasárgada* itinerante.

Talvez seja o momento de nos perguntarmos o que, afinal, define a identidade cabo-verdiana nos contos de Orlanda. Fundamentalmente um território, uma cultura, um temperamento: os elementos que Orlanda Amarílis trabalha em seus contos, no espaço que transita entre São Vicente e Lisboa. Lá, o chão. Aqui, o exílio. Lá, uma geografia que se divide entre a *terra*

madrastra, com seu ilhamento e sua miséria, e a *terra longe*, a Pasárgada cheia de promessa, diante de um mar caminho e obstáculo. Um espaço determinante da temporalidade porque a *terra longe* é sempre futuro, e o futuro, melhor do que o presente. E o evasimismo, como bem observa Mariano, pertence à condição de ser do cabo-verdiano, é a condição de um povo mestiço vindo da escravidão, mal nutrido e mal tutelado. Mas, no olhar voltado para a terra natal, o passado, a despeito da terra, reforçando a *mitologia doméstica*,¹⁸ é o agente revelador da felicidade da casa e a possibilidade de ser.

A língua crioula aponta para a *terra-mãe*, para a plena identidade, enquanto a língua portuguesa está a serviço do desejo de libertação da tutela experiencial daquela. Assim, se uma das expressões da cultura nacional cabo-verdiana é o crioulo, a partir de uma certa fase da sua formação intelectual e das suas experiências sociais, o cabo-verdiano se torna bilíngüe, não apenas falando, mas escrevendo também.

Aí se favorece a convivência de falares, o hibridismo, os neologismos, a invenção permanente que, em Orlanda Amarílis, constitui um traço de singularidade, ainda que não dentro da ruptura e da invenção que marcam, por exemplo, Guimarães Rosa ou Luandino Vieira ou Mia Couto. A construção do seu texto, embora integrado à *Certeza*, que praticamente desconhece o dialeto na sua busca de universalidade, é voltada para a fonte inesgotável de recursos estilísticos em que se configura o próprio crioulo. Há, por isso, uma espécie de reapropriação do lastro dialetal de grande rigor e efeito sugestivo imagético, em que o real, os gestos, as falas, o quotidiano, a análise social e psicológica emergem no desvendamento do espaço e das sensibilidades das gentes de Cabo Verde de que, entre outras, a narrativa “Luísa, filha de Nica”, de *Cais do Sodré té Salamansa* (1991), pode bem ser paradigma.

Do ponto de vista ideológico, a produção literária em crioulo ou, melhor dizendo, com o uso do crioulo, passa pela fase lírica, às vezes portadora de uma conotação social, e pela fase marcadamente ideológica, de protesto e de invenção política. O texto amariliano medeia as duas fases ao trazer consigo a essencialidade, o temperamento e o caráter de um povo marcado pelo temperamento “amorável” e pela nostalgia, a nostalgia de quem parte, a tristeza de quem fica.

Há, ainda, que falarmos, ao lado da morna, a expressão musical que mais completamente realiza a vida cabo-verdiana, do temperamento morabe, principal motor da conduta e do pensar crioulo, o culto da vizinhança, a forma de intimidade de relação entre os humanos, onde há o culto das famílias ou de uma grande família, como identidade, e entre os humanos e as coisas, extensível mesmo aos estratos sócio-econômicos mais altos da sociedade onde são mais nítidos os ecos da influência européia.

¹⁸ Expressão utilizada por Eduardo Lourenço em *A Europa Desencantada*, obra de 1994.

Se tempos e povos possuem a sua mitologia e se ela reflete o pensamento espontâneo de cada variedade de homens, o mito se traduz por uma espécie de alma íntima, de expressão sintética onde se encontram fundidas e unificadas todas as suas faces. Em Orlanda Amarílis, de modo geral, sua representação gera a afirmação de uma identidade cultural que transgredir a imposição de uma identidade racional, a européia. Aqui, o mito não é uma narrativa alegórica ou simbólica. É a apreensão mesma da realidade africana, onde é típico que seu aspecto sobrenatural seja tomado por real e natural, numa ligação entre cultura e realidade regidas por qualidades mágicas. Interferem espíritos ou almas, seres fantásticos da sombra, como representação do mundo cósmico e seus fenômenos e do mundo físico com seus sonhos e alucinações. Nas suas relações com os espíritos, há decorrência de rito através do qual se luta e se quer afastar os demônios e os espíritos ruins, o quebranto e o mau olhado. E, ligado aos espíritos, predomina o apego à terra, com todas as dificuldades que possa oferecer, porque a terra, mesmo a *trazida*, é o elemento fundamental de sua identidade.

Aí, o espetáculo é a vida. A representação é a vida. O real pertence à morte, à dimensão do imaginário de que *A casa dos mastros* (1989) e os sete contos que a compõem podem ser paradigmas ao articularem-se entre si pelos ciclos de vidas e mortes. E, na representação da vida, o papel cabo-verdiano é, em Lisboa, a procura de um papel social, um papel sempre insuficiente, porque a verdadeira significação e a verdadeira identidade estão presas às ilhas. Assim, o *Cais do Sodré* é porto de chegada e de partida, mas *Salamansa* é a reconquista de ser, o lugar das origens. A temática de *Ilhéu dos Pássaros* (1983) é, fundamentalmente, calcada no exílio, funcionando como uma espécie de legenda cabo-verdiana. Partir para querer voltar, temas de mornas e de contos, convivência com a *hora di bai*, hora de dor, e a *sôdade*. É através do que, nos textos de Orlanda Amarílis, os seres ficcionais se fazem a si mesmos agentes de cabo-verdianidade, no sentido de manter as raízes profundas que os ligam ao seu meio, e de oferecer, aos cabo-verdianos, o orgulho étnico e nacional, buscando romper com a inferiorização e a marginalidade, alertando para o fato de que deixar-se aculturar é perder o orgulho de si, romper laços, tornar-se *cigano errante* (1991, p. 45), condenado à solidão.

Ora, o sujeito errante, condenado à solidão, é o sujeito sob processo de hibridação, aquele que, mantendo a essencialidade do lar, perde-a e, aculturando-se, perde a identidade e, das duas perdas, o nascimento do novo, o que produz uma sensação de perda de pertença: não mais cabo-verdiano (como cabo-verdiano antes da diáspora), nunca português, porque cabo-verdiano. Do apagamento das duas identidades, o surgimento de uma terceira.

Voltando ao início destas reflexões, Homi Bhabha propõe que o momento que vivemos é um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (1998, p. 19). Neste

momento, ainda segundo o teórico, as narrativas perpassam as subjetividades para focalizar o que se produz na convergência de diferentes culturas que, por sua vez, dão início a novos signos de identidade. Isso é Orlanda Amarílis e conto paradigmático do que se afirma é “Cais do Sodré” (1991, p. 07).

Andresa, há 15 anos em Portugal, tal qual Orlanda, é uma mulher de fronteira, uma cabo-verdiana que, a despeito de todo o esforço, traz consigo o hibridismo, uma diferença interior, o que se evidencia ao encontrar a contrânea Tanha. Ao reconhecer Tanha como patrícia, desconhece-se como igual, num processo que sequer chega a compreender. Se o passado pode constituir uma ponte entre as duas, ou entre Andresa e Cabo Verde, ele também é vencido, lembra, “como se nunca se tivesse despedido da Mãe-terra” (Idem. p. 18).

Nos contos de Orlanda, o reconhecimento nacional se dá pela redescoberta espaço-temporal. Perde-se a identidade e guarda-se a utopia de recuperá-la na terra de origem.

É como a produção literária de Amarílis se inscreve na cultura, na história e na evolução social de um arquipélago que escraviza e de uma estrangeiro que interfere e marginaliza. Entre os dois, entretanto, cabo-verdianamente, Orlanda e suas mulheres priorizam o arquipélago, até porque, estar e ser as ilhas – com a morna, a cabra, o grogue, o crioulo, os espíritos, o ilhéu dos Pássaros – foi e continua sendo o mesmo que ter seu passe e sua senha. As mesmas dificuldades seculares, mas, nelas, a possibilidade de ser, a certeza, contrariando Jorge Barbosa, de que, para além de *Pasárgada*, há um saber de um lugar “onde Deus tinha depositado meu destino” (1986, p. 37). E, depois, quando a seca se tornar insuportável, há de haver um outro em que se seja “amigo do rei” e, ainda que Ovídio Martins cante: “Pedirei/ Suplicarei/ Chorarei/ Não vou para Pasárgada” (1896, p. 79), ainda assim, há a história e o seu recomeçar, porque, segundo Orlanda, “Caminho de emigrantes é caminho da procura, caminho de ir e voltar.” (1989, p. 48)

5. Umas últimas considerações

Era convicção de Jorge Luís Borges que as obras literárias nunca são simples memórias, elas reescrevem as suas lembranças e influenciam os seus precursores. Isto é, resgatam o passado, no presente, com vistas ao futuro, outros presentes, instaurando sobre o tempo, sobre o outro e sobre si mesmo, novos olhares.

No pós-colonialismo, essas lembranças que influenciam precursores, têm uma conotação especial, e Said vai bem ao ponto, quando esclarece que

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado [...] como uma instigação de práticas diferentes, como visões potencialmente revistas [...] que tendem para um futuro pós-colonial, com experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado pelo colonizador, como parte de um movimento geral de resistência. (Idem, p. 269)

Em Orlanda Amarílis, a luta pela resistência é a da resistência da identidade cultural, por um lado, e, por outro, pela sobrevivência das gentes que suas mulheres representam. Daí porque suas histórias são tecidas com a experiência cabo-verdiana, de carências, de encontro com as raízes míticas a revelar a própria essencialidade do arquipélago. Entretanto, ainda que presa à reiteração da temática social da terra, com seu sofrimento, sua fome, seu ilhamento e seus mitos, diaspórica, consegue contrastá-la com a cultura portuguesa, sob a forma de um olhar distante e não raras vezes estranho, sem deixar de abrir-se para a originalidade de diferentes recursos estilísticos.

Quer dizer, ainda que a essencialidade cabo-verdiana aí esteja, ainda que como afirma Manuel Ferreira (1977), trata-se de uma linguagem cabo-verdiana das mais bem conseguidas, os procedimentos europeus de construção também estão, seja na forma de retrocessos e avanços, seja, em alguns contos, na interferência do narrador, como em “Rolando de nha Concha”, quando, num momento de ruptura, dialoga com o leitor.

Da mesma forma, na relação com o mito, Orlanda aporta na relação racional. Há, em seus contos, também, possibilidade de revisão da realidade externa pelo fantástico,¹⁹ levando à descoberta de verdades fundamentais através de experiências cotidianas. É o caso de “Maira da Luz”, de *A casa dos mastros* (1989, p. 115), kafkianamente esmagada, feito inseto, pelo meio sócio-histórico. Aí, se corrobora a idéia – ocidental – de que o pensamento mitológico é, por princípio, metafórico, o conteúdo dos mitos não é religioso, apenas se torna. Em “Luísa, filha de Nica” (1983, p. 31), ao contrário, o mito serve para explicar e demonstrar o rito. Estamos falando em mitos culturais, mas também de uma sociedade arcaica onde ele é a alma da cultura homogeneamente representada: pela magia e pelo rito, como forma de manter a ordem natural e o controle social.

E, aqui, já se pode expressar a idéia de Patrick Chabal (1998, p. 215), ao tematizar o pós-modernismo, em “What is África? Interpretations of post-colonialism and identity” de que

¹⁹ Laura Padilha faz um alerta extremamente importante, com o qual compactuamos, quando questiona a classificação ocidental para uma realidade mágica em que o irreal atua como real. Entretanto, tentamos mostrar, aqui, as duas percepções de Orlanda: do mágico enquanto mágico e do mágico para explicação do real, com forte carga ideológica.

The two aspects of postmodernism which we might like to consider are those which are said to reflect the inter-connection between identity and values. The trust of the postmodernist argument is that the contemporary world is one in which individual identities are increasingly cross-cultural and values increasingly relative. The former because technological change and the globalisation of culture have created conditions in which societies experience progressively diverse cultural influences. The latter because the modern world is one in decline and the creativity of individualisms is seen increasingly to nourish artistic and scientific achievement.²⁰

Dentro dessas concepções, que ele diz talvez serem melhores ilustradas dentro da literatura, Chabal cita – como quase todos os outros estudiosos da pós-modernidade – os *Versos Satânicos* de Salman Rushdie, portadores da promessa e da ambiguidade da literatura pós-moderna, na medida em que combina a arte do Ocidente e a inspiração da cultura não ocidental. Referindo-se aos africanos, Patrick Chabal (Idem. p. 215) recorre a Soyinka, que estabelece um diálogo com o Ocidente sem perder a essencialidade africana, seja na inspiração, seja na sensibilidade artística, e refere-se, também a Mía Couto.

The point being here that, regardless of the present condition of Africa, a genuinely creative African literature would be as resolute postmodern as its Western counterpart. Or rather, that the two are no longer separate but part of one universal literary creation which can speak to us all.²¹

Por outro lado, Laura Padilha (2002) pergunta como pode viver a pós-modernidade quem não viveu a modernidade?

Ora, se para Chabal (1998), a pós-modernidade se coloca no arrastar da cultura local para as formas ocidentais, há que se pensar que é incontestável a influência da literatura europeia sobre as afro-asiáticas, tanto mais se considerando a condição diaspórica.

As tradições folclóricas, arcaicas, e a consciência folclórico-mitológica coexistem, ainda que em forma de resquício, com o intelectualismo europeu e pós-moderno. Assume-se uma inventiva autoral rica traduzida pela forma

²⁰ Os dois aspectos do pós-modernismo que podemos considerar são aqueles vistos como reflexos de uma inter-relação entre identidade e valores. A crença do argumento pós-moderno é que o mundo contemporâneo é aquele em que as identidades individuais estão se tornando cada vez mais interculturais e os valores cada vez mais relativos. O modo como a tecnologia avança e a globalização da cultura criaram condições para que as sociedades experienciem progressivamente as influências da diversidade cultural. Até porque o mundo moderno está em declínio e a criatividade individual está alimentando a realização artística e acabamento científico. (T.A.)

²¹ O ponto aqui colocado é que, ao olhar para as condições atuais da África, percebe-se que uma genuína criação literária africana seria tão pós-moderna como a contraparte Ocidental. Ou melhor, que os dois não estão tão separados, mas fazem parte de uma criação literária universal que pode falar a todos nós. (T.A.)

ocidental e pela liberdade do uso da mitologização e da recontagem da história nacional, onde, não raras vezes, a linguagem do mito respaldada no pensamento folclórico-mitológico é a própria realidade histórica, a realidade que influencia seus destinos.

E isso é fundamental. É óbvio que pouco importa aos cabo-verdianos, marcados pela seca e pelo insulamento, a pós-modernidade. E, aí, Padilha tem razão quando relativiza a resposta à sua questão, ao afirmar que a pós-modernidade não se aplica integralmente a todas as colônias portuguesas afro-asiáticas e, talvez fosse melhor dizer que a todos os escritores das colônias portuguesas afro-asiáticas.

Entretanto, pensamos nós, a perspectiva é outra, é a dos desenraizamentos, de uma forma de vida que Bhabha expressa assim

é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica do que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”, mais psíquica que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais... (1998, p. 99).

de desenraizamentos que ocupam um espaço liminar de significação, marcado pela voz das minorias, como a voz da mulher através de mulheres fortemente construídas, por locais “tensos de diferença cultural” (Idem, p. 209), como esse em que Orlanda se situa e que expressa através de Andressa, de “Cais do Sodré” (1991, p. 07): nem cabo-verdiana, como cabo-verdiana pré-diáspora, nunca portuguesa. E o estranhamento não é mais do que a consciência do sujeito híbrido, da não pertença, corroborando a idéia de apagamento da identidade das origens e da identidade cultural do exílio, para o encaminhamento a uma outra identidade, intervalar, organizada ou desorganizada no terceiro espaço, de quem está na fronteira.

Tomando o pensamento de Benjamin, apreendido por Bhabha (1998), o momento utópico não é horizonte de esperança obrigatório. Em Orlanda Amarílis, esse horizonte, paradoxalmente, é e não é, uma vez que é de outro espaço que cria suas condições discursivas, e, nelas, os signos culturais podem ser apropriados, re-historicizados e lidos de outro modo, como de fato o são. Essa é a diferença de sua *Pasárgada*: ela se reveste de real, uma *Pasárgada Cabo-verdiana*, marcada pela permeação entre a utopia e a distopia, mas onde ambas trazem a esperança: seja de que se restaure a comunidade, seja de que se retome a cultura, entendendo a cultura como elemento da afirmação da identidade, seja de que se comuniquem as práticas autênticas e novas, e que seja, acima de tudo: “Oh gente, se eu pudesse estar entre a terra e o mar e só sentir o céu azul por cima de mim! Se eu pudesse estar agora no Ilhéu dos Pássaros!” (1983, p. 119), um Ilhéu que seria olhado da mesma e de outra forma, mas sempre caboverdeanamente olhado.

Bibliografia referida:

- ALMEIDA, Germano. "Temo pelo futuro do meu país". *Expresso*. Lisboa, 12 agos. 1998.
- AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Lisboa: ALAC, 1991.
- . *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano, 1983.
- . *A casa dos mastros*. Lisboa: ALAC, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. (A teoria do romance)* Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CARVALHO, Alberto. Prefácio a *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- CHABAL, Patrick. *What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity*. In: *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- FERREIRA, Ana Paula. "Discurso feminino, teoria crítica feminista: para uma resposta do que não é." In: *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*. Lisboa, 5, out. 1993, pp. 13-27.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- . *Hora di bai*. São Paulo, Ática, 1980.
- FLETCHER, Angus. *Literature of fact*. Columbia, Columbia University, 1976.
- FONSECA, Aguinaldo et alii. *Antologia: Cabo Verde, Guiné Bissau, e São Tomé e Príncipe. Poesia e conto*. Sel. Org. Lucia Cechin. Porto Alegre: UFRGS, 1982.
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- LOURENÇO, Eduardo. *A Europa desencantada – Para uma mitologia europeia*. Lisboa: Visão, 1994.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa Literatura Comparada Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. "Inquérito: em questão discurso feminino". In: *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*. Lisboa, 5, out. 1993, pp. 162-164.
- MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- MENDONÇA, Fernando. "Orlanda Amarílis, uma escritora de Cabo Verde". In: *Vértice*, Coimbra, 44.461, 1984, pp. 44-55.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções: Ensaio Sobre Literaturas Afro-Luso-Brasileiras*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire". In: *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.
- RIVAS, Pierre. "Insularité et deracinement dans la poésie capverdienne." In: *Les literatures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes du Colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. "História e Ficção". *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 400, abr. 1990, p. 4-5.

VENÂNCIO, José Carlos. "Etnicidade e nacionalidade na África de Língua Portuguesa". In: *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

DO CONTO AO CANTO: AS MORNAS CABO-VERDIANAS NA VOZ FEMININA DE DINA SALÚSTIO

Jorge Valentim

Universidade Federal de São Carlos-SP, Brasil

*Para Prof.^a Laura Padilha,
com o carinho feito em forma de música.*

I) Primeiro compasso: solfejando algumas notas do percurso...

O intertexto não é, forçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como *sereia*.

ROLAND BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*.

É já de consenso comum e de unanimidade crítica que a morna faz parte do panteão cultural cabo-verdiano. De acordo com Manuel Ferreira (1973, p. 166), ela é o expoente máximo da expressão de sensibilidade e lirismo do ilhéu. Em sua obra *A Aventura Crioula*, dedica um capítulo especial ("MORNA – expressão de lirismo?") a esta forma artística que, segundo ele, "é a mais generosa e inquietante manifestação do homem de Cabo Verde" (Ibidem, p. 163). Nome incontestável entre os estudiosos das literaturas africanas, autor reconhecido pela seriedade e profundidade de suas pesquisas, Manuel Ferreira mergulha no âmago da morna e afirma que, sem ela, o povo ilhéu chegaria mesmo a ficar descaracterizado. Declaração nada peremptória, se atentarmos para o fato de que nela

Amor, ciúme, despeito amoroso, gratidão, fraternidade, tudo isso e ainda o húmus de que se alimenta no seu dia-a-dia o exprime através do binário:

letra e música, elementos que surgem por assim dizer simultaneamente, e só de quando em quando concebidos em separado, a menos que o autor da letra seja um e o da música outro. Factos com repercussão na vida familiar, naufrágio em alto mar, a entrada na baía do navio-escola: "Seiló, seiló, é barca Sagres!", o vulcão da ilha do Fogo, a partida para a terra-longe de um ente amado, um acto de solidariedade, um homem bom, um gesto largo, todos esses acontecimentos, grandes ou pequenos, aparecem, pouco depois, na boca do povo ou nos conjuntos musicais, em forma de morna. É no baile onde a morna alcança a sua terceira dimensão: o ritmo da dança – lenta, quaternária, amorosa, adquirindo assim a expressão total, dado que ela é sempre para ser cantada e dançada (FERREIRA, 1973, p. 172).

Ao lado do eminente crítico, somam-se os nomes de José Alves dos Reis (1984, p. 9-18) que, num pequeno mas muito elucidativo artigo, aponta alguns subsídios musicais para o estudo dos elementos composicionais da morna, esmiuçando suas frases, temas e aspectos rítmicos. E, ainda, o maestro Vasco Martins (1989), cuja obra *A Música Tradicional Cabo-Verdiana I (A Morna)*, apresenta-nos um estudo aprofundado sobre esta expressão artística e cultural do homem ilhéu, apontando seus elementos temáticos (tanto os musicais quanto os literários), seus principais intérpretes e compositores, além de outros aspectos estilísticos e musicológicos.

Com isto, fica claro que o percurso de leitura aqui proposto não é o de apontar uma visão histórica da morna, enquanto manifestação musical, ou mesmo de privilegiar biograficamente a autora de *Mornas eram as Noites*.¹ Dessa forma, ressaltamos que é pelos caminhos metafóricos da voz que conta e canta, que procuraremos traçar um roteiro de leitura, privilegiando a presença e a voz feminina de Dina Salústio, dentro do cenário cultural cabo-verdiano, a partir dos textos recolhidos na coletânea de contos, com o significativo título de *Mornas eram as noites* (grifo nosso).

É do levar para além de, do substituir um tropo por outro e do transferir para outro tropo uma significação para além da sua – abarcados pela própria origem etimológica da metáfora ("meta", além; "pherô", eu levo) –, que propomos focalizar a morna, enquanto intertexto musical e recurso metafórico que proporciona a repercussão de múltiplas vozes femininas nos contos de Dina Salústio.

O fato de seus textos dialogarem com uma certa forma tradicional da canção cabo-verdiana e se fazerem valer de circunstâncias ligadas a ela não significa necessariamente que ocorra uma incompetência ou insuficiência vocabular por parte de sua criação literária. Acreditamos que isto se deve ao fato de que, ao utilizar-se da morna como metáfora, lança mão de um recurso expressivo da linguagem literária, cuja função seria justamente a de não só resgatar e destacar algumas nuances, que certos vocábulos não conseguiriam

¹ Doravante, utilizaremos a abreviação *MN* referente às citações textuais, tomando por base a edição de 1999, da Coleção Lusófona, do Instituto Camões.

expressar em sua totalidade, mas também a de funcionar como um meio necessário para a fecundação do pensamento criador e para criação de outras formas do discurso ficcional, entre estas as que privilegiam a fusão entre os elementos musicais e literários, onde incluímos, sem hesitação, a ficção salustiana.

Mais do que narrar certas situações tão inerentes à cultura cabo-verdiana, Dina Salústio não se contenta apenas em citar intertextualmente a morna, mas traz para dentro de sua estrutura certos dados da composição musical, que podem contribuir para o desenrolar de algumas das tramas ficcionais.

Neste sentido, é possível mesmo estabelecer uma consonância direta com a voz de Roland Barthes, posto que o semiólogo francês sublinha a música como forma independente das outras ciências da linguagem pelo fato de ser ela mesma uma qualidade de linguagem. E como qualidade desta e nela promovida, particulariza-se por ser aquilo que não é articulado pela linguagem:

A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto; é o que é pronunciado (submetido a inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta significância, que hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. A música, como a significância –, não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio: de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida – bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível – pode ser chamada *musical*. Há coisas que só valem por sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: ser uma boa metáfora. (BARTHES, 1990, p. 252; grifo nosso)

Reconhecendo o valor da música e de sua força metafórica ("ser uma boa metáfora"), Barthes apropria-se desta e não hesita em declarar, no seu ensaio, ao analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac: "O espaço do texto é perfeitamente comparável a uma partitura musical" (BARTHES, 1992, p. 61). Comparação possível graças a uma série de analogias estabelecida entre os dois pólos, dentre as quais Barthes enumera a voz do texto e a melodia executada pelo naipe das madeiras numa orquestra, o desenvolvimento de um enigma e de uma fuga, o tema, a exposição, o divertimento, as seqüências polifônicas e a determinação tonal do texto e da música. Reunidas, elas evidenciam, segundo o pensamento barthesiano, aquela sobrecarga metafórica, constituída pelo jogo do discurso. Ou seja, ao estabelecer certas ligações entre os tropos literário e musical, construindo assim as comparações, ele estaria singularizando o caráter plural do texto.

Mas Barthes vai além do estabelecimento de comparações, ao considerar a música "o expresso e o implícito do texto". Ora, o ser plural do texto literário, comparado ao musical, vem justamente de poder dizer o implícito, o não-dito, o indizível, sem o articular, porque, para ele, a articulação é o

atravanco “do sentido com uma clareza parasita” (BARTHES, 1990, p. 251). Articular, esclarecer, explicar, significaria reduzir a força da ambigüidade da metáfora e, compartilhando do pensamento de Chaïm Perelman (1987, p. 211), cauterizar e tornar estéril a capacidade fecundante que ela exerce sobre a imaginação e a emotividade humanas.

Ao comparar o texto literário a uma partitura musical, como forma de sublinhar a sua pluralidade, o mestre de *Aula* não só considera o valor da música, mas reconhece-o mediante a sua força metafórica que ultrapassa quaisquer tipos de comparações ou relações de semelhança. Para além destes caminhos paralelos entre texto e partitura, entre literatura e música, a metáfora (seja ela musical ou não) ultrapassa a mera comparação, porque não há objetos explicitamente postos em analogia uns com outros, mas caminhos que, ao mesmo tempo, se bifurcam (o explícito) e se imbricam (o implícito), e neste último momento, no contato salutar entre estes dois pólos, a metáfora é germinada e surge como aquele dizer-sem-articular.

É no encontro salutar desses dois caminhos que a evidência do indizível, do não-dito, deste dizer-sem-dizer se manifesta, porquanto é evocada pela música nas ficções de *Mornas eram as Noites*, emanando, assim, uma força metafórica latente. Destarte, é inegável a possibilidade de um intercâmbio entre estes dois terrenos (o literário e o musical) e de uma troca significativa de tramas e dados composicionais, visto que tal diálogo interdisciplinar e intersemiótico contribui para uma leitura e compreensão dos fios ficcionais dos contos de Dina Salústio. As mornas são, antes de tudo, canções, formas musicais, mas nem por isso estão proibidas de serem trazidas para o interior do texto literário, declarando e denunciando a sua pluralidade e a confluência intercambiante das artes, no fértil terreno cabo-verdiano. Nesse sentido, a declaração de Barthes é decisiva e vem ao encontro de nossa proposta: “Pela música, podemos compreender melhor o texto como significância” (1990, p. 257).

“A literatura assume muitos saberes”, ensina Barthes (1989, p. 18) em sua *Aula*, inclusive, acrescentamos, o musical. E é justamente no momento de intercâmbio com a música, nesta confluência de saberes, que o texto salustiano se afirma como literário em seu grau de excelência máxima. Isto porque ocorre aquela “trapaça salutar” (Ibidem, 16), de que nos fala Barthes, quando podemos então perceber o esplendor da escritura da autora cabo-verdiana. Escritura que não se contenta com a linearidade opressora de uma ficção, presa somente a questões ideológicas, ou que se rende às pressões psicológicas castradoras, mas que se compraz com aquela barthesiana “revolução permanente da linguagem” (Ibidem), abrindo espaço para um diálogo inclusive com outras vozes femininas.

É, por fim, rastreando esta linguagem em permanente diálogo intertextual, que procuraremos não articular ou explicar as metáforas presentes no texto, mas sublinhar as consonâncias entre as *Mornas* ficcionais, de Dina Salústio, com certos elementos característicos da estrutura musical das mor-

nas. Do conto ao canto, sobressai assim a multiplicidade da voz feminina, que celebra a pluralidade intertextual da arte.

II) As *Mornas* de Dina Salústio: uma outra voz se levanta

Aquela mulher que rasga a noite / com o seu canto de espera /
não canta / Abre a boca /
e solta os pássaros / que lhe povoam a garganta.

PAULA TAVARES. *O lago da lua*.

Em seu estudo sobre a feminilidade, Robert Johnson afirma que “quando um elemento excluído é restituído à sua dignidade e recebe seu valor verdadeiro, torna-se rapidamente positivo e criativo” (1991, p. 92). Declaração mais que apropriada para iniciar este roteiro de leitura de alguns textos ficcionais da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, se considerarmos, aqui, as suas *Mornas* sob a ótica do pronunciamento de uma voz em busca incessante por recuperar a palavra silenciada.

Enquanto escritora com um discurso assumidamente feminino e com uma condição ideológica feminista, Dina Salústio é nome de citação impreciosa e estudo obrigatório, bem como seriam outras escritoras africanas do mesmo contexto, como Vera Duarte, Paula Tavares e Paulina Scheziane, apenas para citar algumas.

Movida por uma “necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vidas que passam” (SEPÚLVEDA & SALGADO, 2000, p. 214) pelo seu convívio, a autora de *Mornas eram as Noites* evidencia um caráter criativo ímpar, desvelando em seus textos temas que procuram resgatar a voz da mulher, restituindo-lhe o espaço da dignidade merecida, ofuscada e silenciada, que foi, diante das contingências totalizadoras e excludentes, não só por parte do sistema colonial bem como pela estrutura social cabo-verdiana. Entre estes, encontramos a liberdade adiada (“Liberdade Adiada”), a voz e o grito femininos (“A oportunidade do grito”), o machismo opressor e a própria revisão crítica deste machismo (“Campeão de qualquer coisa”, “Uma viagem de saudades” e “Tabús em saldo”), a miséria e a delinquência infantil (“Ele queria tão pouco”), a desestruturação educacional e familiar (“Para quando as crianças de junho a junho?”), a violência conjugal e infantil (“Foram as dores que o mataram” e “Filho de Deus nenhum”), o papel da mulher Mãe (“Mãe não é mulher” e “Filho és, pai serás”), os vícios (“Álcool na noite”), as doenças (“Um encontro para depois”), a loucura (“Rosa negra”), a prostituição e a maternidade precoce (“Um ilegítimo desejo” e “Forçadamente mulher, forçosamente mãe”), a fome e a seca (“Traição do tempo”), entre outros.

Percebemos, então, que muito longe do canto épico (masculino) de grandes e heróicos feitos, a voz narrativa feminina, em *Mornas eram as Noi-*

tes, reivindica o espaço que lhe foi negado e silenciado, através de um outro canto, agora, exaltado, rasgado, gritado noite a dentro. Segundo Simone Caputo Gomes, a criatividade e a singularidade da ficção de Dina Salústio reside aqui mesmo, na inusitada simplicidade deste “discorrer de situações surpreendentes, de sensações, de informações, de acontecimentos imprevisíveis” que “envolve o leitor, levando-o a um enfoque diferente para situações sociais e existenciais cristalizadas ou estagnadas” (GOMES, 2000a, p. 115).

É na recuperação da palavra silenciada que os contos de *Mornas eram as Noites* evidenciam a visão lírica da realidade e o diálogo interdisciplinar entre música e texto. A voz feminina de Dina Salústio vem somar-se a de outras intérpretes como Cesária Évora, Zenaide Chantre e Celina Pereira, entre outras, na propagação da cultura cabo-verdiana. No lugar de cantar a expressão musical, Dina Salústio opta por contar ficcionalmente histórias, descrever paisagens e estados de alma e criticar condutas, circunstâncias que, segundo Luís Manuel de Souza Peixeira (2003, p. 171), caracterizam as mornas. Dessa forma, *Mornas eram as Noites* podem ser lidas como autênticas expressões (musicais) cabo-verdianas porque é da paisagem ilhoa que se quer falar e porque é a música autenticamente cabo-verdiana que é chamada para dentro das pautas literárias. Neste sentido, *Mornas eram as Noites* evidenciam também um cantar tradicionalmente feminino, onde a poesia oral e o contar aglutinam-se à modalidade musical evocada no título de sua coletânea. São cantos, sim, de uma música reivindicadora, que urge romper as barreiras do silêncio, mas são, igualmente, contos genuínos daquela milenar tradição africana da oralidade. É voz cantante, mas é também, e sobretudo, voz contante. É música de e sobre mulheres, enfim – e aqui, permito-me usar a feliz expressão de Simone Caputo Gomes –, é “música de nacionalidade e identidade” (2000a, p. 115).

Confirmam-se, assim, os apontamentos de Manuel Ferreira, em sua *Aventura Crioula*, sublinhando as bases fundamentais para o estudo da morna e sua importante presença na cultura cabo-verdiana. Seguindo seus passos, Vasco Martins debruça-se sobre a morna com o olhar arguto de um musicólogo que percebe a riqueza peculiar dessa forma musical e apresenta-nos, na sua obra já citada, importantes aspectos da estruturação harmônica e melódica, da temática poética, da relação com outras modalidades musicais e da interpretação da morna.

Dentre os elementos característicos, o maestro Vasco Martins destaca a presença de determinados instrumentos na execução da morna. O violão, considerado o mais adequado, devido à sua capacidade de produzir “a alma e a virtuosidade da morna, com os baixos corridos, com a ampla utilização de acordes de transição” (MARTINS, 1989, p. 19); ou, ainda, o violino, que, mesmo não sendo um dos mais apropriados para comportar a estrutura harmônica da morna, ganhou intérpretes virtuosos, como foi o caso de Antonim Travadinha, músico possuidor de “uma técnica de arco muito própria, arras-

tando as notas, sistematizando a sua sensibilidade, tocando sempre em contra-tempo, o que produz uma riqueza rítmica invulgar” (Ibidem, p. 77).

Longe de qualquer gratuidade, acreditamos que Dina Salústio lança um olhar atento e sensível a certas peculiaridades desta modalidade musical autenticamente cabo-verdiana e envolve o leitor ao contar a trajetória de Djina, personagem-prostituta de “Um ilegítimo desejo”. No conto, Djina é conhecida pelo espaço a que pertence – a esquina – e pelo prazer que proporciona àqueles que compram o seu corpo:

Nhá Djina tinha a sua esquina. Ali fizera amigos. Ali despedira-se de amores. Mais tarde ali contrabandeara o seu corpo. Na altura era Djina, apenas Djina. E por que contrabandear e não simplesmente vender? O corpo era dela. Porque contrabandear? Vendia-se. E o alvará da legitimidade, deram-lho as suas necessidades. Nunca houve desejos outros. (MN, 36)

Dentre os homens que encontrou, fica em sua memória a lembrança do francês (inominado) que lhe deixou alguns dólares, “um sabonete verde que cheirava a encontros suaves, palavras doces, análises ternas de urgências várias” (MN, 36) e que jamais voltou a ver.

Na mesma esquina onde transitavam os corpos dos vivos, passavam também os dos mortos para o cemitério. Temerosa, jamais pisou no terreno mórbido dos sepulcros, até que, vencida pela velhice e pelo cansaço, “um dia a esquina amanheceu sem ela” (MN, 37). Seu testamento e único desejo: música para acompanhar seu corpo ao cemitério. Nesse momento, surge a figura do tocador de morna, “um senhor e seu violino choravam na tampa de alguém” (MN, 37). Após insistente vigília no cemitério, o jovem e pobre sobrinho consegue realizar o ilegítimo desejo da tia: “Raul arranhou coragem e pediu-lhe, quase soluçando, que tocasse uma música para tia Djina. Uma só. Não a clássica morna hora di bai, mas uma canção francesa que falasse de amor – com todo o respeito, senhor – soluçou o sobrinho.” (MN, 37).

Aqui, a recusa da conhecida morna “Hora di Bai”,² cantada dolentemente nas despedidas, marcando a profunda tristeza e a saudade, não significa necessariamente uma negação da música cabo-verdiana. Se lembrarmos que a hora da partida é marcada por uma saudade profunda, sua execução se tornaria até uma redundância. No instante derradeiro da separação, é a memória da tia e daquilo que mais almejava que ressurge no texto e instaura uma espécie de síncope,³ de deslocamento do tempo forte para valorização do

² Dentre as muitas composições, vale lembrar uma, extremamente significativa, de Eugénio Tavares: “Hora di Bai / Hora di dor. Já’n q’ré / Pa el ca manche! / De cada bês / Que ‘n ta lembrâ, / Ma’n q’rê / Fica ‘n morrê! // Hora di Bai / Hora did or! / Amor, / Dixá ‘n chorâ! / Corpo catibo, / Ba bo que é escravo! / Ó alma bibo / Quem que al lebabo? [...]”. (FERREIRA, 1973, p. 186).

³ Síncope: é um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo; é a suspensão de um acento normal do

tempo fraco, pois não cantar a morna não significaria necessariamente negar a cabo-verdianidade, mas denunciar a condição decadente e degradante da mulher cabo-verdiana, colocada diante de dois caminhos impassíveis: a esquina da venda do corpo e o terreno do descanso mortal. É o inconformismo da despedida e a evidência do amor que conferem o caráter cantante da morna a este conto de *Mornas eram as Noites*, porquanto a mesma síncope, que confere à canção um caráter flutuante e inventivo,⁴ faz-se presente na ficção salustiana a partir da visão particular da realidade cabo-verdiana. Se na morna, a sincoação depende de seu intérprete e trata-se de um fenômeno rítmico (MARTINS, 1989, p. 81), nas *Mornas* o mesmo efeito é dado pela narradora que, como a voz plangente do tocadador de violino, canta os amores e as degradações de uma prostituta, de uma mulher marginal.

De um francês recebe o dinheiro e o cuidado, compreendendo-se daí o pedido do sobrinho pela canção francesa. Diante do irrecusável, o tocadador cede ao apelo e põe-se a entoar a sua música, como numa espécie de *requiem*, de lembrança “da vaidosa Djina” (MN, 37). Encerra-se, então, o texto com a imagem da mulher cabo-verdiana e do homem francês, transfigurados num outro plano, em outras imagens, num espaço onde não há mais chances para as diferenças sociais, raciais e sexuais, porquanto homem e mulher, no paraíso, gozam dos mesmos direitos e privilégios: “Djina sorriu no outro mundo e descansou para sempre, ao lado de um anjo que falava francês” (MN, 38).

Assim sendo, de acordo com as propostas analíticas de Vasco Martins (1989, p. 91), podemos perceber nesta *Morna* ficção salustiana uma nítida referência ao panteão temático das mornas musicais, ao ressaltar a realização do desejo de Djina, a saudade saciada da mulher e a manutenção da figura feminina da amante – note-se que, mesmo no outro mundo, ela continua como Djina, a mesma Nhá Djina que “tinha a sua esquina” (MN, 36). Dessa forma, somos tentados a dizer que, em “Um ilegítimo desejo”, encontramos uma espécie de conto/canto de mulher sobre a mulher cabo-verdiana.

Fica claro que, no plano ficcional, há uma necessidade de valorizar o elemento feminino, porquanto, no plano sociocultural cabo-verdiano – de que é reflexo e representação fictícia –, a presença da mulher é de fundamental importância. Conforme nos lembra Simone Caputo Gomes, “não é

compasso pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo para o tempo forte ou parte forte do tempo. A síncope produz efeito de deslocamento das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado (MED, 1996, p. 143).

⁴ Segundo Vasco Martins, a síncope não chega a ser uma regra rígida na interpretação da morna, porém, é constatada como uma particularidade em sua performance, conferindo à canção um caráter flutuante, como no *jazz* e no *swing*. (MARTINS, 1989, pp. 30-32).

apenas transmissora de cultura, mas o instrumento essencial das instituições, o fundamento sobre o qual repousa o edifício social” (1995, p. 275).

Contar/cantar a mulher, ser marginalizado pelos discursos patriarcais, significaria, então, não só abrir espaço para uma outra voz que se levanta e impõe seu canto, mas também deixar que a mesma execute uma música, antes relegada ao silêncio. Neste sentido, a morna musical é, mais uma vez, evocada no texto, porquanto é a voz da mulher que soa nas pautas salustianas e celebra a presença feminina. São as *Mornas* ficcionais que expressam aquela “busca de uma *nova* linguagem” e “produção de um *contradiscorso*” (RAGO, 1998, p. 24), ou melhor, de um outro discurso, para além das esquinas marginalizadoras, em direção a outras ruas e avenidas, a outros espaços mais abertos, onde a liberdade não seja um sonho, mas uma realidade. É o espaço almejado para a voz de outras tantas, como a de Nhá Djina. É, enfim, o canto da margem que invade o centro e parte “rumo a outros destinos, a outros desertos, a outros natais” (MN, 38).

Ora, este também não é um canto idêntico ao que encontramos nos textos poéticos de Paula Tavares? Não é a metáfora da voz múltipla que canta, para cumprir além de uma simples tarefa solidária, mas, principalmente, para soltar os pássaros que estão na sua garganta? É como se, no seu cantar, coubessem todos os gritos possíveis, todos os cantos adiados, todas as notas desesperadas de inúmeras mulheres (prostitutas, mães, donas-de-casa, ceifeiras, feitiças, loucas), enfim, de todas as mulheres. Do canto metafórico à garganta metonímica, Dina Salústio reveste suas *Mornas* de uma harmonia interdisciplinar, porquanto dialoga não apenas com a cultura musical de sua terra, mas com a literária de outros territórios, de outros natais, tão afins como o seu.

É em “A oportunidade do grito”, que os pássaros da poetisa angolana Paula Tavares (cf. epígrafe) pousam nas pautas ficcionais da escritora cabo-verdiana. Nesse conto, a situação reúne duas mulheres distintas: Elsa, visivelmente abatida e alienada, e a vencedora, inominada no texto, porém, fortemente marcada pelo impulso enérgico de vida e liberdade. É para esta última que a narradora se volta e vislumbra seu caráter e sua tenacidade, “não pela arrogância patenteada, mas porque a força inquieta que lhe escapa dos olhos, diz muito da sua capacidade de derrubar tudo que seja obstáculo ao que deseja” (MN, 9).

“Furiosa por não ter chegado uma meia hora antes” (MN, 9), a narradora, mesmo assim, não abdica de uma nítida afinidade com o discurso da vencedora. Despida de arrogância, faz-nos crer que se trata de uma mulher *humilde*, mas que não se permite à condição de *humilhada*. Duas situações muito diferentes, mas que soam como um grito no texto. Não no sentido de som distorcido, mas com aquela barthesiana significância musical: é grito ressoado, intensificado e propagado para além do espaço textual:

– Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com Ele. Enfrenta-o como mulher. Mostra-lhe as tuas razões. *Grita* se for preciso. Ele é que te pôs aqui,

não é? Pois que assuma a sua parte de responsabilidade.

Enfrenta-O. Deus gosta de mulheres fortes – *gritou*. (MN, 10; grifo nosso)

Deste modo, a voz e o canto femininos ressurgem no texto intensificando a humildade e a responsabilidade da mulher. Humildade de reconhecer-se humana e feminina, em meio a uma realidade massacrantemente masculina. Responsabilidade de tentar driblar esta contingência, mesmo diante de situações-limite. De encontro ao machismo autoritário, *Mornas eram as Noites* confirmam a oportunidade de um grito pleno, com notas de rebeldia dissonante, contra aquela espera das “mulheres-sós de Cabo Verde”, na feliz expressão de Maria Aparecida Santilli (1985, p. 107).

Com os pássaros livres, a garganta da vencedora soa este grito e, se não consegue atingir Elsa, ecoa vibrantemente no conto/canto da narradora, porquanto esta percebe que é hora de um instante único: da oportunidade do (seu) grito, da descoberta inadiável da (sua) *vox femina*: “De repente eu percebi que ela era uma mulher vencedora porque enfrentava com garra todas as situações, mesmo que a situação se chamasse Deus. Encostei-me a mim mesma gozando o prazer da descoberta” (MN, 10).

É outra a voz que se levanta, sem dúvida, com outras perspectivas, outros valores, outros desejos, outros desertos por habitar. Aqui, as musas não cessam o que cantam, mas perpetuam seus (en)cantos em morna e seus contos em outras *Mornas*, mesmo que, para isso, seja necessário o grito.

III) O canto gritado na noite: rompendo os contratempos

[...] uma voz canta uma morna.

DINA SALÚSTIO. *Mornas eram as Noites*.

Para além dos problemas gritados nas *Mornas* de Dina Salústio, é bom lembrar que a canção tradicional cabo-verdiana – com a qual dialoga intertextualmente – ao lado de temas de timbre social (FERREIRA, 1973, p. 180), abre precedentes para outros cantares e com eles se mescla. Nesse sentido, podemos destacar a morabeza, aquela amorabilidade, característica do cabo-verdiano, “home de alma grande / Di rosto sabe e contente”, na expressão lírica de Leza (1992, p. 7), que imprimiu na pauta do colonizador o seu ritmo dolente e seus “traços de musicalidade mestiça” (SECCO, 1999, p. 11), e também a força-de-crecheu, a força de amor associada a um genuíno sentimento de saudade, que gera ainda a nostalgia, a dor e a tristeza (FERREIRA, 1973, pp. 185-186). Unidas, a morabeza e a força-de-checheu constituem duas grandes e autênticas formas de resistência do ilhéu àquela música imposta pelos ditames colonizadores e patriarcais.

Captando tais elementos fundamentais da morna, as *Mornas* salustianas também se realizam como canto/conto de, sobre e para a mulher. E, neste sentido, “Sem idade sem verdade” é parada obrigatória:

Encontrei-te por acaso. Sorrindo, disseste-me que a vida era bela. Não te perguntei a idade. Para que? Tu eras verão e tinhas nos olhos a madrugada. Nos gestos, a infância do louco que, montado num pássaro, desafia as nuvens. Cheiravas a rosa abrindo-se na moleza do sol e tinhas a macieza da terra bebendo o orvalho das manhãzinhas. Trazias inteira a doçura do mar no corpo de um bote ao sol poente e o teu sorriso era a beleza de um instante belo.

Como dizer ao verão que o inverno acontece frio e triste? Como dizer à madrugada que ela é mentira, que é dia, quando a letra vence, e é noite, quando as dores aumentam? Como avisar o louco que por baixo das nuvens o abismo corre cada vez mais rápido, cada vez mais fundo? Conseguiria dizer à rosa que logo haverá missa pelas almas com terços e flores? Conseguiria? Como dizer à terra que o orvalho não basta e que a estiagem fere, racha até sangrar? Como? Poderia dizer a um instante que o dia tem muitas horas, muitos meses, muitos séculos? Como dizer ao mar, ao barco e ao sol poente que o ciclone anunciado vem aí? Como?

Olhei para ti e nem me perguntaste porque de repente ficara tão triste. E deixei-te ir. Leve. Suave. Feliz. Sem idade. Sem verdade. (MN, 44)

Inserido num livro de contos, este pequeno texto vem instaurar o questionamento sobre a própria forma do *conto* adotada por Dina Salústio. Na verdade, não estamos aqui diante daquela concepção generalizante, explicitada por Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, de “narrativas em torno de um nó dramático explícito e reveladoras de economia na acção e na descrição, com destaque para a valorização de acontecimentos notáveis” (1994, p. 26), mas defronte de narrativas que oscilam entre gêneros, pois, segundo Daniel Spínola, “são contos, ou talvez crônicas, crônicas do dia-a-dia, vividas e não-vividas, imaginadas e não-imaginadas, ora de plangências profundas, ora de deleitantes constatações ou reimpressões de factos” (1998, p. 207). E tal é o que se pode constatar em “Sem idade sem verdade”. Muito próxima de uma certa tradição africana do contar, a narrativa salustiana margeia o oral, imprimindo-lhe uma forte carga lírica, emotiva e sensibilizadora sem descartar o olhar crítico e a voz interrogativa. Configura-se, assim, como uma espécie de “Cântico dos Cânticos” para a mulher cabo-verdiana, íntima das dores e do sangrar da terra, do semear no pó, da tristeza da partida e do sonho da felicidade libertadora.

Estilo ímpar de escrita que, de acordo com Daniel Spínola (Ibidem), vai do lirismo sensível ao metafísico, da paixão ígnea à empatia cativante. É nesse cantar que o contar se afirma e é no contar que o canto se perpetua. É também na voz, na música, que reside a possibilidade de resistência, de libertação e de felicidade. No espaço da música não há lugar para medos e culpas, conforme nos revela a narradora em “O que é isso de Liberdade”:

“...ouço as músicas que eu gosto e abro as janelas e deixo entrar o sol e o frio. Ele detestava abrir janelas e eu fazia-lhe a vontade. Para o poupar, sabes? Durante vinte anos. Agora abro as janelas. Agora sou livre.” (MN, 61). É sob o signo da palavra outrora calada e agora liberta, que ousamos dizer que as *Mornas* de Dina Salústio são cantadas em volume máximo, buscando romper os silêncios impostos pelos contratempos sociais e culturais.

Desse modo, mais uma vez, a narradora dialoga com a estrutura musical da morna e transfere para as pautas ficcionais outro elemento peculiar da canção cabo-verdiana. Em seu estudo, José Alves dos Reis (1984, p. 10) aponta a anacruse⁵ como uma característica peculiar das mornas, explicitando inclusive como se dá a sua realização: são as notas que “precedem o tempo pesado do ritmo” (Ibidem). Ora, tais elementos anacrústicos, que preparam o tempo forte, são executados anteriormente no tempo fraco e só se realizam porque o tempo forte que os antecede é preenchido por pausa, por silêncio. Estamos, assim, diante do fenômeno musical do contratempo,⁶ dos tempos fracos e partes fracas de tempo preenchidos por som, enquanto que os tempos fortes e partes fortes de tempo são ocupados por pausa, por silêncio.

Considerando o contexto cabo-verdiano, em que a mulher está inserida como uma “prisioneira de estereótipos interiorizados” (GOMES, 1995, p. 284), compreendemos o porquê da ênfase sob o tempo fraco. O tempo forte, caracterizador do ritmo masculino, é totalmente descartado em favor do tempo fraco, particularizador do ritmo feminino.⁷ Em *Mornas eram as Noites*, o contratempo musical invade as notas literárias e contribui para uma nova performance textual: é de mulher que se quer falar, mas é também a mulher que quer falar e que urge romper a pausa e a inação impostas. Destarte, não há mais som nos tempos pesados, mas há uma música do silêncio, cuja voz faz calar a parte forte e preenche com pausa o tempo masculino. Agora, os sons são femininos, o ritmo dado ao contado é feminino, porque é a mulher que narra e não abre mão de escolher sobre aquilo que vai falar.

⁵ Anacruse: nota ou grupo de notas que, no início de uma frase musical, estão como que no ar, precedendo a barra do compasso ou o primeiro tempo forte (BRENET, 1985, p. 13).

⁶ Contratempo: efeito rítmico causado pelas notas executadas em tempos fracos ou partes fracas dos tempos, sendo os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausa. (MED, 1996, p. 146). Leonardo Acosta chama a atenção para a presença de certas células polirrítmicas e polimétricas na música africana, resultando, daí, os chamados acentos *off-beat*, deslocados do tempo forte, ou seja, contratempos (ACOSTA, 1989, p. 217).

⁷ Em seu estudo sobre o ritmo musical, Mathis Lussy define os ritmos como *masculino*, quando principiados e terminados no primeiro tempo de um determinado compasso, e *feminino*, quando iniciados e finalizados em tempos fracos de um compasso (LUSSY, 1945, pp. 126-133).

Como não perceber, então, aquela insidiosa trapaça da linguagem de que nos fala Barthes? Como não ver aqui o saber literário em harmoniosa consonância com o saber musical? *Mornas* metafóricas, sem dúvida, porque também, como as mornas musicais, deixam transparecer um inevitável e salutar contratempo, porquanto não é mais ao tempo forte que é dada a primazia da emissão sonora. Nas pautas de *Mornas eram as Noites*, ele é preenchido por pausa, por silêncio, porquanto é à voz sufocada e silenciada outrora pelo poder que é dada a liberdade de expressão da palavra. E como é interessante observar a afinidade de ritmos entre as estâncias musical e literária. Nas mornas musicais, há uma nítida predominância de frases e ritmos femininos (REIS, 1984, p. 9-18), e nas *Mornas* salustianas a voz e o ritmo femininos se fazem imperiosos no bordado ficcional.

Se na ficção de Dina Salústio, encontramos mulheres fortes e sensíveis, como a de “Sem idade sem verdade”, capazes de olhar, cantar e realizar a liberdade, ousamos em fazer coro com Simone Caputo Gomes (2000b, p. 128) e, ao lado de sua felicíssima expressão, arriscamos ir além, pois aqui deparamo-nos com mulheres com paisagem e música ao fundo: Cabo Verde (encantado?) cantado em *Mornas*. No entanto, é bom lembrar que neste canto não espaços para idealismos baratos ou exacerbações de “sentimentalidade açucarada” (LIPOVETSKY, 2000, p. 26). Fala-se de amor sim, mas não o amor masculinizado, ditador de regras e normas pré-estabelecidas. Em seu lugar, há o canto amoroso, a voz feminina que se ergue para celebrar a liberdade do e pelo amor, ressoando em plena consonância com a proposta de Gilles Lipovetsky, de que “a dominante do feminino na cultura amorosa se mantém em razão de sua adequação às aspirações de liberdade e de realização íntima” (Ibidem, p. 49). Com esta multiplicidade vocal, *Mornas eram as Noites* encerram a irrecusável oportunidade do grito feminino com “diferentes tipos de emissão de voz e de efeitos” (ACOSTA, 1989, p. 119). Novamente as metáforas, novamente saberes que se interpenetram, novamente caminhos que se bifurcam e se imbricam.

Atenta aos fundamentos da morna, em “A indústria de tambores”, os olhos e ouvidos da narradora voltam-se para a tradição do ilhéu, não com uma ótica passadista e nostálgica, mas com uma visão crítica da realidade que a cerca. Do canto ao instrumento – não coincidentemente importante na interpretação das mornas (MARTINS, 1989, p. 121-131)⁸ –, a lembrança do tambor pontua a voz narrativa a ponto de ele mesmo marcar o ritmo da tradição, sufocada em meio a uma orquestra de músicas importadas, de meios de comunicação monopolizados e de injustiças caladas:

“[...] Sonhei um Cabo Verde despertado cada manhãzinha pelo som repicado do tambor, substituindo a horrenda música do programa radiofônico

⁸ Sobre a importância do tambor na música africana, consulte-se também ACOSTA, (1989, pp. 115-118).

Bom dia Cabo Verde, abafando para sempre a inestética publicidade, rivalizando harmoniosamente com o cantar dos galos, o riso das galinhas, os motores, catchupa na frigideira, trapiches e computadores.

Sonhei que a tradição seria resposta e o jornal e a rádio não seriam os veículos monopolizadores das gostosas fofocas e mal dizeres e o tambor retomaria o seu tan tan para trazer e levar mensagens, mantenhias, recados, avisos, boas novas e também as más, porque infelizmente a vida é assim, Sr. Director.

Sonhei que o tambor voltaria a ser um complemento do aparelho judiciário e (meu Deus, como eu sonhei!) que cada indivíduo que ofendesse a moral, a sublime nobreza do parceiro, conhecido ou desconhecido, viria para a rua atrelado ao seu tambor e desdiria nas praças, nas ruas, nos largos, nos becos e avenidas o que houvera dito." (MN, 48-49)

A presença da esfera do sonho evidencia um desejo incontável de que a música, metaforizada no tambor, passe do plano onírico ao real. Utopia? Talvez. Mas o tempo desta indústria de tambores não é mais o tempo das utopias, mas o das distopias, dos pareceres burocráticos, dos discursos decepçionantes, das recusas do saber popular, em nome de uma cultura dissonante e de uma escrita incompreensível:

O funcionário que deu o parecer, antes da proposta ser encaminhada para um alto responsável, escreveu:

Baseando-me em pesquisas antropológicas, sociais, históricas, políticas, repito, políticas, informo que "desdigue o que tenho digue" foi costume, num passado não longínquo da Ilha, do requerente, usado para punir os mentirosos, os faltosos da verdade, os intriguistas, os vendedores, melhor, os rabi-dantes da vida alheia, com resultados espantosos na resolução dos conflitos comunitários, ou melhor, falando de riolas. Ponto. Assinatura ilegível. (MN, 49)

Marcado pelo *ostinato*⁹ do tambor, o discurso da narradora acentua o presente, mas também vislumbra um futuro sem desistência, sem remorsos e com resistência àquela "agressividade terrível do silêncio" (MN, 79). Sob o pulso incontestável da liberdade, a imaginação criadora refaz a certeza do ritmo feminino, da mão que se torna "fiadora e tecelã de seus próprios desejos" (SECCO, 1999, p. 29), da voz que canta com timbre feminino e, ao mesmo tempo, toca no tambor a sua morna.

Diante de tais constatações nas *Mornas* ficcionais de Dina Salústio, como não perceber, então, a mesma recorrência dos efeitos encontrados nas mornas musicais de seu país? Do canto de partida, da "Hora di bai", ao grito ecoado, da dolência nostálgica ao ritmo do tambor, os contos de *Mornas eram as Noites* parecem encontrar espaço de consonância com a tradicional

⁹ Ostinato: desenho ou motivo de acompanhamento, formado por algumas notas repetidas uniformemente durante todo ou quase todo o fragmento musical (BRENET, 1976, p. 62).

canção cabo-verdiana, posto que naqueles também encontramos "a narrativa, predominantemente melancólica e nostálgica", voltada para "o amor, para a separação da 'mãe' e para a 'crecheu'" (PEIXEIRA, 2003, p. 171-172). Bem como uma sátira característica, que "recai sobre condutas pessoais e institucionais, como que adoçando pela ironia, as agruras e as injustiças, a pobreza que, por ser extrema, se torna inverossímil, provocando o riso, como mecanismo de catarse" (Ibidem, p. 172).

Unindo sentimentos tão distintos, acreditamos que as *Mornas* de Dina Salústio confirmam-se como aqueles espaços plenos de liberdade. Espaço do conto em canto, de encanto, magia e criação diante da morna que invade a ficção e a ficção que se deixa aglutinar à morna. Assim, música e texto integram recuperando a palavra silenciada da mulher cabo-verdiana. Apropriando-nos mais uma vez da belíssima metáfora de Paula Tavares, acreditamos tratar-se do eco necessário de uma voz que rompe o silêncio, rasga a noite e liberta os pássaros "que lhe povoam a garganta" (1999, p. 17).

Mornas eram as Noites porque nas noites se ouvem as mornas, canto de mulher cabo-verdiana, que com a voz angolana de Paula Tavares ecoa em plena consonância: "Uma mulher oferece à noite / o silêncio aberto / de um grito / sem som nem gesto / apenas o silêncio aberto assim ao grito / solto ao intervalo das lágrimas" (1999, p. 16).

Música que rompe o silêncio pelas lágrimas, canto que finca seu timbre libertário, por fim, voz que não se cala diante do choro. Morna e ficção se unem num espaço textual, onde, segundo Dina Salústio, "um soluço frágil absorve a última palavra" (MN, 22). E que esta, não seja silenciada, mas sempre cantada e ouvida.

Bibliografia

- ACOSTA, Leonardo. *Música e Descolonização*. Lisboa, Caminho, 1989.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- . *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- . *S/Z*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- BRENET, Michel. *Diccionario de la Música*. 3ª. ed. Barcelona, Ibéria, 1976.
- FERREIRA, Manuel. *A Aventura Crioula*. Lisboa, Plátano, 1973.
- GOMES, Simone Caputo. "Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da literatura". In: *O rosto feminino da expansão portuguesa*. Actas do Congresso Internacional. Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, v. VII, 1995, pp. 275-284.
- . "Mulher com Paisagem ao Fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (org). *África e Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2000a, pp. 113-132.

- . “Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (A prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde)”. In: *A Mulher na Literatura*. Maceió, EDUFAL-ANPOLL, v. 8, 2000b, pp. 128-136.
- JOHNSON, Robert A. *Feminilidade Perdida e Reconquistada*. São Paulo: Mercuryo, 1991.
- LEZA, B (Francisco Xavier da Cruz). “Sodade”. In: ÉVORA, Cesária. *Miss Perfumado*. Gagny, Lusafica Productions, 1992, p. 7.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- LUSSY, Mathis. *El Ritmo Musical*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1945.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Contos de África (escritos por mulheres)*. Évora, Pendor, 1994.
- MARTINS, Vasco. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*. Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 5ª. ed. Brasília, Musimed, 1996.
- PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. *Da mestiçagem à coberdianidade: registos de uma sociocultura*. Lisboa, Colibri, 2003.
- PERELMAN, Chäin. “Analogia e Metáfora”. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI Oral / Escrito – Argumentação*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, vol. 11, pp. 207-217.
- RAGO, Margareth. “Epistemologia feminista, gênero e história”. In: GROSSI, Miriam Pillar & PEDRO, Joana Maria (org). *Masculino, Feminino, Plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis, Mulheres, 1998, pp. 21-41.
- REIS, José Alves dos. “Subsídios para o estudo da Morna”. In: *Raízes*. Praia, n. 21 (junho de 1984), pp. 9-18.
- SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as Noites*. Lisboa, Instituto Camões, 1999.
- . “Insularidade na Literatura Cabo-Verdiana”. In: VEIGA, Manuel (coord). *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*. Paris, Karthala, 1998, pp. 33-44.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática, 1985.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó (org). *Antologia do mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 1999.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (org). *África e Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2000.
- SPINOLA, Daniel. “Mornas eram as noites”. In: VEIGA, Manuel (coord). *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*. Paris, Karthala, 1998, pp. 205-208.
- TAVARES, Paula. *O Lago da Lua*. Lisboa, Caminho, 1999.

ORLANDA AMARÍLIS, OS PASSOS EM VOLTA DO ILHÉU DOS PÁSSAROS

Maria Armandina Maia
SLP-Portugal

Outra matéria nova e, por momentos,
não vá há-de captar as vozes
dos poetas bardos, de ouvidos
mais atentos aos sons sonoros.
Assim os meus versos são o pó
na poeira dos livros já delidos.

Fiama Hasse Pais Brandão

Hóspede de um regime colonizador e totalitário até 1975, ano da sua independência, Cabo Verde teve, enquanto colónia, uma vivência extremamente peculiar que culturalmente se traduziu numa posição pioneira relativamente às outras colónias portuguesas em África. Para utilizar a síntese insuperável de Gabriel Mariano, “Cabo Verde constituiu-se em nação à revelia do colonialismo”.¹

Bastará recordar que o primeiro Seminário-Liceu foi fundado ainda no século XIX, na ilha de São Nicolau, enquanto nos anos 20 do nosso século nas ilhas do Fogo e Brava se discutia já a importância do folclore e língua do Arquipélago. Mas não só: Praia, capital histórica e administrativa, na ilha de Santiago, foi, desde o princípio do século, cenário de acesos debates políticos, enquanto a cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente, conhecia no mesmo período anos de triunfo pela sua posição privilegiada, de ponto de confluência de rotas marítimas e comerciais que se cruzavam no seu Porto Grande, animado por um contínuo vai-vém de que trazia a todo o Arquipélago consequentes vantagens económicas.²

¹ Mariano, Gabriel. *CULTURA CABOVERDEANA ENSAIOS*. Lisboa: Edições Vega, 1991.

² Para uma mais completa informação sobre a economia cabo-verdiana consultar os exce-

Esta intensa actividade favoreceu de sobremaneira a fermentação cultural, bem como a maturação de posições críticas, de demarcação relativamente à tutela portuguesa, posições estas que irão ter como primeiro porta-voz a revista *Claridade*, criada em 1936 (1936-1960)³. O Movimento claridoso, com uma precocidade invulgar, apontava caminhos de autodeterminação para o Arquipélago, reclamando a especificidade da caboverdianidade, para a inscrever numa dimensão universalizante, característica de uma verdadeira vanguarda.⁴

Porém, a conjuntura económica favorável, de que o Arquipélago disfrutara como entreposto comercial, iria ser profundamente abalada a partir do estabelecimento de novas rotas marítimas, que se desviam da sua trajectória com as inevitáveis e profundas perdas para a subsistência económica das ilhas.

Entregue à “geografia que lhe coube em sorte”⁵, Cabo Verde defronta-se com uma escassez de recursos (natureza do solo, secas e chuvas torrenciais que destroem inteiras plantações), que, perante a passividade do colonizador, se instala de forma quase irremediável, transformando cada caboverdiano num potencial fornecedor de mão-de-obra em terras alheias.

Se emigrar não é nunca uma escolha fácil, é-o ainda menos no caso caboverdiano, em que, ao luto que toda a partida provoca, se alia um inevitável sentimento de culpa, ao abandonar uma terra profundamente carenciada como Cabo Verde.⁶ “La nostalgia è una reazione all’irreversibile... è il rimorso dell’ingratitudine”.⁷

lentes estudos de Carreira, António. *Estudos de Economia Caboverdiana*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

³ *Claridade*, Revista de Arte e Letras. Linda-a-Velha: Editor. A. L.A.C., 1986.

⁴ Sobre *Claridade*, o melhor e mais completo trabalho publicado continua a ser o Prefácio de Manuel Ferreira à referida edição.

Merecem ainda referência o trabalho de Francavilla, Roberto. *Viaggio Nela Letteratura Capoverdiana, Momenti e Problemi*. Lecce: Alberto Santore Editore, 1994.

⁵ Carvalho, Alberto. “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”. *Actas do Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa*. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

⁶ Ver a este propósito Margarido, Alfredo. “Partida e Regresso na Literatura Caboverdiana”. *Estudos Sobre Literaturas Das Nações Africanas De Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1980; Rivas, Pierre. “Insularité Et Deracinement Dans La Poesie Capverdienne”. *Les Litteratures Africaines De Langue Portugaise*, Actes Du Colloque International. Paris: Novembre 1984; e ainda, Mariano, Gabriel. “Uma Introdução à Poesia De Jorge Barbosa ou Inquietação Marítima”. *CULTURA CABOVERDEANA ENSAIOS*, op.cit.

⁷ Prete, Antonio. *Nostalgia, Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1992, p. 154.

Por opção intelectual, “a completar a sua alma”, na síntese de Baltasar Lopes,⁸ porque “...Vuole l’infinito e l’indeterminato, l’avventura, i mari ulteriori e la terra incognita, terra ignota, al di l’ell’orizzonte...”⁹ ou fustigada pela escassez de recursos que lhe permitam a sobrevivência, uma inteira população de gente válida, a chamada “população activa” opta pela partida.

Fica um mundo pequeno, reduzido, exíguo, de corpos frágeis que já não encaram a possibilidade de emigrar. São as mulheres, as mães, as crianças que povoam grande parte dos contos de *Ilhéu dos Pássaros*.

É um universo de dimensões “domésticas”, de personagens que vivem em compasso de espera, com afazeres reduzidos ao essencial, numa frugalidade imposta pela própria carência económica. “Entrando in un villaggio povero di Santiago si ha quasi l’impressione che questa gente stia qui di passaggio: una certa impressione di nomadismo, di precarietà, di estraneità alla vita.”¹⁰

A reconstrução desta “impressão” será talvez a maior qualidade desta obra, onde a autora nos dá igualmente conta do fascínio que estas ilhas exercem sobre quem as deixa, do apelo, do chamamento, da voz subterrânea com que se impõem permanentemente, mesmo na distância e na separação.

Orlanda Amarílis, uma das vozes mais autorizadas na produção ficcional de Cabo Verde, inicia a sua incursão no panorama literário participando no grupo fundador de *Certeza*¹¹, revista de tendência neo-realista. Numa vida sempre marcada por uma profunda coerência, assumirá cargos relevantes como o de membro da direcção da Associação Portuguesa de Escritores (1976/78) e do Secretariado do Movimento Português contra o Apartheid.

Inscrevendo-se na produção literária caboverdiana como contista, publicou *Cais-do-Sodré té Salamansa* (Lisboa, Centelha, 1974) *Ilhéu dos Pássaros* (Lisboa, Plátano Editora, 1983) e *A Casa dos Mestros* (Lisboa: ALAC, 1989).

Na obra em análise, *Ilhéu dos Pássaros*, a autora propõe-se-nos como “reconstrutora” da memória e/ou do sonho, reabilitando o passado, para o integrar no futuro, no destino colectivo que se delineia como elemento privilegiado e indissociável de um novo consórcio linguístico e cultural.

Ilhéu dos Pássaros é uma história narrada ao longo de sete (brevíssimos) contos. Sem parentesco aparente, os vários textos funcionam entre si com uma evidente independência, soltos, deixando ao leitor a descoberta das afi-

⁸ Lopes, Baltasar. “O Poeta Foi Para A Terra-Longe”. *Claridade* n.º 4, op. cit., p. 13.

⁹ Prete. *Op. cit.*, p. 130.

¹⁰ Sobrero, Alberto. “Capo Verde nell’antropologia e nella letteratura capoverdiana”, texto inédito.

¹¹ Sobre Orlanda Amarílis e *Certeza*, consultar Ferreira, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Volume 1, Lisboa: Biblioteca Breve n.º 6, Edições ICALP, 1986, respectivamente pp. 63-69 e 44-49.

nidades que levaram a autora a dar a cada um, além do respectivo título, um subtítulo que funciona como ponto de confluência entre eles e que corresponde ao título geral da obra.

Esta técnica tem o duplo efeito de “desdobrar” o título ao longo dos vários contos/subtítulos, que, por sua vez, remetem globalmente para uma unidade que se revela intensamente unificadora.

Assim, em “Thonon-les-Bains”, o conto de abertura, podemos ler no subtítulo “Espriar o olhar até o ilhéu dos Pássaros/ isolado a pouco mais de umas centenas/ de metros da praia” (9). Este mesmo processo será fielmente mantido nos restantes contos: “Luísa filha de Nica” – “O mar batia com ímpeto/ contra as rochas do ilhéu dos Pássaros/ e escorria meloso pelas escarpas.”; “Luna Cohen” – “O ilhéu era a sentinela entre/ S. Vicente e Santo Antão”; “Canal Gelado” – “Ouve, Ludja, e o ilhéu dos Pássaros?/ Está no mesmo sítio?”; “Prima Bibinha” – “E ia deitar umas coroas de flores no mar/ entre a ponta de João Ribeiro/ e o ilhéu dos Pássaros.”; “Xanda” – “Se pudesse/ estar agora no ilhéu dos Pássaros!”; “Requiem” – “Por que se lembrou neste instante/ do farol do ilhéu dos Pássaros?”.

Entre os dramas dos emigrantes que dá início à história no conto “Thonon-les-Bains” e a escritora do conto final “Requiem”, que lança um requiem na tentativa frustrada da escrita, entrevê-se uma cuidadosa articulação. A prová-lo está a inscrição rigorosa e ritualizante da imagem do ilhéu dos Pássaros, que intersecta a citação de Eugénio Tavares¹², inevitavelmente no mais puro crioulo que, parecendo ocupar uma posição isolada, na abertura do texto, se consolida e dissemina através da inserção sistemática dos já referidos subtítulos que por sua vez “abrem” cada um dos contos. A função iterativa desta cadeia marcada pela circularidade, estabelece um núcleo semântico que se assume como identidade prevista na organização do texto.

Está, portanto, declarada a isotopia da narrativa, que naturalmente obedece a uma intenção de lhe conferir a pluralidade e plasticidade inerentes a uma única história, uma história onde todas as personagens se cruzam na evocação do ilhéu dos Pássaros, juntas na recuperação de uma memória de referência familiar. Este referente comum, que aproxima caminhos e destinos profundamente diferentes entre si, funciona como elo de ligação entre as várias personagens. De fora para dentro, partindo de situações divergentes, todas convergem na evocação deste elemento comum agregador que, nos momentos de tensão, se apresenta como uma recordação apaziguadora, emblematicamente representada, aliás, pelo farol, presença vigilante e tutelar, como poderia ser a de uma figura materna.

Ponto vital na construção desta unicidade, o ilhéu dos Pássaros assume-se simbolicamente como um lugar de protecção e intimidade, um lugar

¹² Tavares, Eugénio. A ele se devem alguns dos melhores textos da produção poética em crioulo, muitas vezes aplicados às letras das “mornas”, a música típica do arquipélago.

recôndito, que requer mesmo o conhecimento do código “o passe e a senha”¹³ para nele penetrar.

É demasiado sugestivo o próprio nome “ilhéu”, para renunciarmos à tentação de ver, nesta pequena ilha dentro de uma ilha maior, a alusão ao refúgio, ao “cantinho” que cada habitante cria dentro de uma casa, ao ventre materno, segundo alguns, à protecção placentária.

A ilha, Cabo Verde, a grande casa onde todos procuram abrigo em momentos difíceis, é recordada, isto é, seguindo o sentido etimológico da palavra, colocada de novo no coração, pelos diferentes personagens através da imagem simbólica do ilhéu dos Pássaros, uma memória colectiva que, com fios ténues, atenua a entropia inevitavelmente criada pelo afastamento, a demonstrar que a distância não implica necessariamente ruptura com o passado, numa edificação que reflecte uma persistência e tenacidade profundamente femininas.

As palavras de Luna Cohen “tenho o passe e a senha” deflagram com o orgulho de um portador secreto, conotando-se fortemente com a intimidade do acto de gestação.

Em *Ilhéu dos Pássaros*, as figuras femininas prolongam a carga já de si feminina imanente à casa/ilha, (de que as mulheres, por excelência, os habitantes), cumprindo a dupla função de “gestantes” e de depositárias de uma herança, pelo que a sua movimentação se revela predominante e central na economia do texto.

Este não é contudo um atributo necessário nem suficiente para inscrevermos, ou mais exactamente circunscrevermos, a obra na chamada escrita “feminina”, na medida em que não se limita os seus confins a uma escrita intencionalmente concebida para focar as questões das mulheres.

E não poderia ser de outro modo, dado que a construção da narrativa obedece à coerência com a autora que se demonstra profundamente comprometida com o seu tempo, tempo de mudança num Cabo Verde libertado, que deverá reedificar-se com base na reapropriação da criouldade, elemento diferenciador e simultaneamente integrador numa visão universalizante dos destinos comuns do homem:

La rottura col passato è stata utile, salutare, decisiva per imprimere una svolta: nessuno ha potuto evitare di fare i conti con questa nuova realtà, con l'esplosione di questa rivolta, con le questioni che poneva, perché tutti, uomini e donne, c'erano dentro.¹⁴

Num verdadeiro arsenal imagético de extraordinário valor documental, O. Amarílis fornece-nos em *Ilhéu dos Pássaros* o seu testemunho de uma cul-

¹³ “Luna Cohen”, *Ilhéu dos Pássaros*, op. cit., p. 65.

¹⁴ AAVV. *L'Altra Metà Della resistenza*. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1978, p. 8.

tura que reclama a sua identidade, através de símbolos que se encaixam num sistema de valores e de crenças que dá coesão a um novo tecido cultural.

"Mentalmente sou caboverdiana," diz Luna Cohen, a protagonista, que dá nome a um dos textos, num ponto-chave que explicita de forma inequívoca a postura da autora, aqui emprestada, por imposição da narração em 3.^a pessoa, à voz da personagem.

A proposta consiste portanto em recriar o universo caboverdiano, no domínio público e privado, num tom intimista que não impede a denúncia firme e impiedosa de um passado recente, (a maioria dos textos são datados entre 1976 e 77, isto é, em pleno período pós-independência).

O traçado deste universo, aparentemente anárquico, com saltos entre planos narrativos, entre espaços e tempos e personagens diferentes, não é de modo algum aleatório. Muito pelo contrário, obedece a linhas de força que se adivinham como provindo de "uma unidade funda de todas as coisas".¹⁵

São vários os elementos constituintes que tecem esta ponte entre memória e futuro, sobre os quais se constrói o projecto diagético e que no presente trabalho agrupámos em três vertentes de análise:

- mundividência interna e externa: os que ficam/os que partem
- mundividência feminina/mundividência crioula
- linguagem e construção do discurso

Mundividência interna e externa – os que ficam e os que partem

Dilema dilacerador inerente à condição da caboverdianidade, partir ou ficar, o texto abunda em informações que edificam um vasto campo referencial das duas situações¹⁶. Numa terra que nega aos seus habitantes a fecundidade necessária para subsistir, a partida apresenta-se como inevitável, marca indissociável de uma população que parte, na maior parte dos casos, para assegurar a subsistência própria e a dos outros, os que ficam.

Ilhéu dos Pássaros está povoado de um cenário familiar amputado. Mulheres, muitas mulheres, velhas mulheres, mães que sonham o regresso dos filhos e que, graças a uma osmose miraculosa, recriam os novos universos onde eles se encontram, que através deles chegam a acreditar /sonhar que é possível alterar a ordem das coisas, mas que, e sobretudo, esperam recolhidas e recatadas, silenciosamente, o seu regresso. (nh' Ana-Mãe Ana é o exemplo mais flagrante). "Ia guardando as cartas debaixo do pano bordado

¹⁵ Magalhães, Isabel Allegro. "Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina". *Colóquio-Letras*, Julho/Dezembro. Lisboa: Edição Gulbenkian, 1992, p. 165.

¹⁶ Para além das referências bibliográficas indicadas na nota, merece especial referência o trabalho de Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Dom Quixote, 1978.

da cómoda ou então debaixo da caixa de jóias. Algumas vezes relia-as para saborear as coisas sabe-de-mundo de França, terra onde todos os menininhos falavam francês desde pequeninos."¹⁷

Há ainda a jovem mulher do conto "Luísa, filha de Nica", que se deixa ficar, embrenhada na sua loucura, num sono letárgico de que não entreveamos o fim, "Nunca mais chegava ao termo da jornada e nem já tinha conta do tempo.... Nunca mais acordava" e as meninas, atrevidas e cruéis, como Mandinha "Eu não falo com gente descalça"¹⁸ ou vítimas da crueldade, como Faninha, "Deitada no telhado, Faninha tinha de se resignar... Larga-me, repetiu...".¹⁹

E, finalmente, os (poucos) homens, fracos, divididos entre os espectros inválidos, como Lela, "Lela tossiu, cuspiu no chão e ficou de lado a gemer baixinho. De vez em quando sentia falta de ar. Tinha de se sentar no catre."²⁰ e Anton, e o perfil pouco escrupuloso de Custódio.

Do outro lado estão os que partem, portadores de uma nostalgia de que nunca se libertam, pela perda de um espaço a que deixaram de pertencer inteiramente, apesar de arrastarem consigo, para onde quer que vão, a força agregadora dos seus rituais (festas, danças, batuque, pratos típicos) e dos seus valores morais (namoro, honra, virgindade). Muito forte e positiva a carga que incide na caracterização dos homens que partiram, mais acentuada ainda pelo contraste com a debilidade física e moral dos que ficaram.

Apresenta-se como exemplar a conduta de Gabriel, a solidariedade organizada à volta da tragédia de Piedade, justificando-se mesmo os projectos de vingança para resgatar a injustiça e a marginalização de que tinham sido vítimas os emigrantes, que, aparentemente bem aceites e integrados no trabalho em França: "O seu trabalho agradava-lhe sobremaneira ... e o patrão deixa-nos dormir no caveau da escada no corredor onde tem um calorzinho sabe dia e noite"²¹, viriam a ser expulsos da casa onde moravam, enxovalhados na sua dignidade, expulsos do país, de sonhos desfeitos.

Num outro conto, "Xanda", a traição e a desonra acompanham a partida de Xanda, protegida do administrador no Arquipélago, que, num volte-face a que não falta uma certa ironia, acaba por se "vender" à Polícia Secreta, cujos funcionários, quando garota, incomodava com a sua chacota leviana: "Xanda era mofina, fora rir-se na cara dos pides".

Caminhos bem diferentes seguem Luna e Bina, protagonistas dos contos "Luna Cohen" e "Requiem" respectivamente, cujas viagens fazem parte de uma trajectória comum a todos os intelectuais, de uma escolha. Nestas

¹⁷ "Thonon-les-Bains, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ "Canal Gelado", *op. cit.*

¹⁹ "Xanda", *op. cit.*

²⁰ "Canal Gelado", *op. cit.*, p. 72.

²¹ "Thonon-les-Bains", *op. cit.*, p. 20.

mulheres, cultas e politizadas, a partida não se apresenta como fractura, bem pelo contrário. Não é por acaso que ambas evocam o ilhéu dos Pássaros, nomeadamente Luna, que, sentindo-se de certo modo asfixiada pelo ambiente que a rodeia e no qual não consegue integrar-se, se socorre do pretexto das festas do Aniversário da Independência, para se refugiar em Cabo Verde, a respirar uma lufada de ar fresco. No mesmo Cabo Verde de que saiu, território por natureza asfixiante pela cintura de mar que o envolve, mas que simultaneamente, e pelas mesmas razões, actua como elemento protector.

A mundividência feminina

Absolutamente dominante na tessitura da narrativa, esta é desde logo evidenciada pelo extenso número de personagens femininas, mais uma vez subdivididas entre as que ficam/ficarão e partem/partirão.

O universo feminino das mulheres que percorrem os vários contos desenvolve-se a partir da urdidura de percursos femininos diversos, que partilham um traço comum: a extraordinária força de que estão investidas, qualquer que seja a função que lhes é atribuída pela entidade narrativa.

Por outras palavras, a força das personagens Xanda ou Mandinha impõe-se, como que dilatando-se, apesar da impiedosa descrição caracterial, de leviandade, crueldade e até traição. Obviamente, nada desta força se perde, muito pelo contrário, tudo se recria e procria quando se delineiam personagens como Luna Cohen e Bina, cuja opção de partir evidencia uma posição ideológica e cultural que desde logo as reforça.

A capacidade crítica de ambas abate-se impiedosamente sobre temas inevitáveis, (atendendo à data de produção dos textos), como a integração dos emigrantes, "Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada."²²; o colonialismo Português, "A Europa e o imperialismo ficavam para além daquela porta. Deste lado era a exploração... Problemas substitutos de outros, bolorentos, na média burguesia ... tinha o passe e a senha iria às festas de independência de Cabo Verde", mas não se furta a questões ideológicas mais delicadas, como "a causa" da Pátria judaica do Prof. Kahn, incompatível com a visão universalizante do mundo de Luna: "Não tinha problemas desses. Judia sim, mas a sua pátria era onde nasceram os avós, os pais, ela própria... A sua pátria nunca poderia ser Israel".²³

À voz crítica de Luna Cohen, o texto mais explícito a nível ideológico, juntar-se-á a contundência de Bina, em "Requiem" que, num acto de escrita frustrado; deixa entrever o olhar directo e frontal da narradora em relação a questões difíceis, que revela uma ambiguidade dolorosa de sentimentos, como seja a crítica ao comportamento dos intelectuais; aqui "desnudados"

²² "Thonon-les-Bains", *op. cit.*, p. 25.

²³ "Luna Cohen, *op. cit.*, pp. 62-63 e 57 respectivamente.

em toda a extensão da sua esterilidade, solidão, amargura; desmascarados num cenário de teatralidade que muito provavelmente espelha a preocupação da autora/narradora; fortemente empenhada na reconstrução de um país, perante a inércia dos supostos companheiros de luta: "Está bem, mas é honesta. É a única que se salva no meio desta malta. É coerente consigo mesma..."

O requiem assinala a desilusão vivida pela autora; impiedosa mesmo com o seu próprio trabalho que arremessa para o lixo, com a secura e determinação de um gesto que não podia ser outro senão aquele, atitude coerente e corajosa de um autor à procura de um rigor no ofício da escrita, "Escrever não é assim tão fácil", que a levará, pressupõe-se, a "um incessante recomençar, sílaba a sílaba".²⁴

O quadro da mundividência feminina será completado através duma presença quase omnipresente; não tanto pela dimensão que lhe é atribuída na economia do texto; mas; e sobretudo, pelo valor simbólico que sobre ela recai. Referimo-nos ao "pequeno mundo" doméstico das mulheres que na Ilha reproduzem fielmente o quotidiano da caboverdianidade, da criouliidade.

O retrato desta vivência relata meticulosamente, diríamos mesmo pacientemente, o quadro vivencial do Arquipélago, com as suas mulheres embrenhadas num quotidiano impregnado de cheiros e sabores, receitas e segredos culinários, frivolidades que ajudam a preencher um vazio de estômago e de presenças ausentes queridas, "Sabe, comadre, se nha fidja me mandar algum dinheirinho, posso começar um negócio de comidas, assim uma caldeira de catchupa com mandioca e toucinho para vender à boca da noite..."²⁵

As arrumações excessivas de Mam Bia em "Prima Bibinha", com as suas "Caldeiras de cozinha ... areadas uma a uma, ... facas de cabo preto passadas na cinza sobre a tábua de arrear", apontam para uma situação no limite da histeria, enquanto outros imaginários povoam a mente das mulheres mais velhas; depositárias de um legado de grande valor em ambientes populares rurais: o entrosamento da dimensão mágica com a vida quotidiana.

É aqui que o texto se revela detentor de qualidades que fazem dele um excelente documento de reconstituição, auxiliado pela postura do narrador, que, através do seu quase apagamento, recria magistralmente este quotidiano, feito de coisas apagadas; monótonas; de uma trivialidade mais aparente do que real, numa descrição de grande autenticidade e realismo, da vida na ilha e, por extensão, da vida no Arquipélago, onde os (raros) diálogos se centram em torno das carências, superstições e evocações do sobrenatural "Quebranto podia apanhar qualquer pessoa em qualquer idade. Por isso

²⁴ Paula Mourão, Referindo-se à escrita de Eugénio de Andrade. *Viagens Na Terra Das Palavras*, Ensaios sobre Literatura Portuguesa. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 64.

²⁵ Thonon-les Bains, *op. cit.*, p. 19.

gente põe os fios de conta, pretas e brancas, de volta das barrigas de menino-novo, por baixo do umbigo. Gente grande não precisa... é fazer figas com a mão esquerda escondida por entre as saias,... ou mesmo com a mão atrás das costas. Figa canhota, bardolega, mar de Espanha.”²⁶

Ao mobilizar estas formas de expressão popular, inserindo-as num projecto de apropriação dos destinos da comunidade, Orlanda Amarílis legitima na sociedade caboverdiana em construção, quer o papel dos elementos renovadores quer a autenticidade dos valores tradicionais.

As crenças, radicando-se em tempos ancestrais, não são portanto vistas como um sinal de menoridade, mas como uma forma paralela e constante de manifestação de uma sabedoria original, que mantendo intacta a sua essência, se demonstra, por isso mesmo, um poderoso aliado na conquista de novos espaços de conhecimento e autonomia.

É um acto de conservar que nada tem de conservador; que corresponde a uma estratégia ousada e inteligente de “conservação do património”, preservando uma identidade cuja riqueza e multiplicidade assentam fundamentalmente na convivência/convivência destes valores, aparentemente tão antagónicos quanto profundamente fundamentais para a manutenção dos traços distintivos da caboverdianidade.

Linguagem e construção do discurso

Não obstante a postura crítica de Orlanda Amarílis subjacente a toda a sua obra, em *Ilhéu dos Pássaros* a construção do discurso revela uma autonomia evidente em relação às intenções predominantemente pedagógicas da estética neo-realista, reiterando deste modo a visão alargada e ampla do mundo da autora, nomeadamente no tratamento dado ao discurso tributário do fantástico, profundamente ligado a uma narrativa de natureza intimista, que aliás se estende na narrativa a outros planos onde a intimidade atinge um tom quase confessional.

Começando por não correr riscos, os primeiros contos obedecem a uma estruturação tradicional do discurso e da linguagem, que, porém, irá progressivamente fragmentar-se, acabando por se inscrever numa linha discursiva anárquica, típica da monologação interior, da reflexão sobre si próprio, de um autor em crise com o acto da escrita, no qual se espelha uma crise mais profunda, um desencanto que se esconde na sombra de uma obra falhada.

Esta “atitude” não depaupera minimamente a mestria revelada pelo texto no que se refere ao realismo das descrições, onde a autora maneja com destreza e propriedade uma linguagem cuidadosamente seleccionada/trabalhada, procurando as palavras ou expressões mais adequadas em ter-

mos de verosimilhança, à “caracterização” de um tempo, de um lugar, de uma personagem.

As personagens, nomeadamente, detêm uma autonomia que gerem na narrativa através do modo como se integram no próprio discurso. Discurso este que se propõe e sabe explorar as potencialidades de acontecimentos e gestos do quotidiano, alvo de uma descrição atenta e minuciosa, cuja fraca funcionalidade na intriga torna ainda mais visível a intenção de recriação do real, que assim atinge o valor documental, da crónica de costumes e mentalidades.

No plano da estruturação das personagens parece residir a grande qualidade do romance aqui analisado (...) Ao contrário do que ocorre em muitos neo-realistas “ortodoxos” as personagens de Manuel Ferreira não são títeres, não se subordinam à demonstração de uma ideia (que existe e é clara), mas transcendem-na, enriquecendo-a pela sua complexidade interior.²⁷

É particularmente intenso o efeito da reprodução de registos de oralidade, “recriadores” de contextos e situações que mergulham as suas raízes numa voz profundamente popular, fecunda, um linguajar feito de modos de dizer, provérbios e ladainhas a par do papagueado ou das frases inacabadas, suspensas na ponta da língua e do silêncio, outro grande adjuvante na reconstrução do que designaríamos como uma “gestualidade verbal”.

Nestes momentos, ouvimos, mais do que ouvir, “vemos” aflorar os ecos de uma ancestralidade crioula, que Orlanda Amarílis legitima e reclama nesta obra como parte integrante e integradora na construção de uma identidade nacional e colectiva.

A circularidade que detectámos anteriormente na construção da obra irá reproduzir-se na construção do discurso, seu poderoso aliado, através do recurso a uma linguagem, distanciada ou comprometida com as diferentes situações, acompanhando deste modo a intenção a que preside a elaboração do próprio discurso, que vai do conhecimento de uma realidade exterior ao autoconhecimento.

Dito de outro modo, o discurso apresenta-se-nos *em si mesmo* como uma contínua e crescente atitude de pesquisa, como se a própria autora se autoconstruísse ao longo do tecido da narrativa.

O crescendo da atitude de pesquisa a que aludimos anteriormente evidencia-se sobretudo na segurança com que a narradora conta as histórias dos outros nos primeiros contos, para acabar, angustiada, diante da sua história inacabada.

O corpo do discurso estende-se, por assim dizer, entre a narração em terceira pessoa, seca e sacudida, voluntariamente ausente de peso emocional, e o quase monólogo interior de um narrador mais fictício do que qualquer outro, na medida em que oculta e/ou se sobrepõe à voz do próprio autor.

²⁶ “Thonon-les Bains, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ Lepecki, Maria Lúcia. “Manuel Ferreira: Tempo Cabo-Verdiano”. Lisboa: *Meridianos Do Texto*, Assírio e Alvim, Cadernos peninsulares/ensaio/23. 1979, p. 103.

Esta sobreposição da entidade narrativa quer com a voz da autora quer com as personagens é perfeitamente evidente no último conto, deixando perceber a sua natureza autobiográfica, mas acima de tudo uma intenção transgressiva no acto da escrita, introduzindo alterações que modificam profundamente o registo normal da linguagem, numa "clara...intenção de rompimento com o tecido verbal habitual"²⁸, que se repercute, a nível da recepção do texto, numa dificuldade de decifração que leva o leitor a uma atitude lúdica inerente à descodificação dos várias enigmas propostos.

É com esta tentativa de descobrir novos modos de contar que se "fecha" o último conto, na realidade "abre" novos espaços no plano narrativo. A autora sonha a construção de uma nova escrita, onde possam confluír modos quase tradicionais de contar histórias, em que as escolhas imagéticas são procuradas nos arquétipos, no arsenal de imagens que a sua civilização e a sua cultura lhe oferecem, mas isto não a leva a perder de vista a construção de novos símbolos, que constituam um sistema de crenças e valores capaz de dar coesão a um novo tecido cultural.

Propondo-se tentar resolver a oposição de fundo entre tradição e inovação, inserindo processos de mudança no *corpus* tradicional, estático por natureza, esta obra de Orlanda Amarílis aposta forte na resolução dialéctica da contradição passado/presente.

O ilhéu dos Pássaros, figura estática, posto de controle e de vigia pertencente à herança colonial, representa agora emblematicamente um traço de união que se revela de um dinamismo surpreendente, circunscrevendo a própria dimensão emocional da mensagem do texto, ao ligá-la a uma zona fixada pela memória na construção de um trajecto futuro.

"Preparar o futuro com o passado que temos" parece ser a mensagem implícita do texto. Texto que se nos apresenta em toda a sua dimensão unificadora como ponto fulcral na confluência entre passado e futuro, entre memória individual e colectiva, como partes integrantes de uma nova realidade em que cada um transporta dentro de si aquilo que é, mas também arquétipos do passado a que não deve renunciar para manter intacta a sua essência unitária e congregadora, numa tentativa de recuperação e união de espaços, do espaço novo e ancestral.

Este é talvez o traço mais vincadamente feminino da mensagem deste texto que, só por este facto, constituiria um excelente documento, a seu tempo, de uma nova realidade em gestação.

²⁸ "Os Véus de Ártemis". *Op. cit.*, p. 165.

Bibliografia

- AAVV. *Claridade*, Revista de Arte e Letras. Linda-a-Velha: Editor A.L.A.C., 1986.
- AAVV. *L'Altra Metà Della resistenza*. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1978.
- CARREIRA, António. *Estudos de Economia Caboverdiana*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- CARVALHO, Alberto. "Literaturas Africanas de Língua Portuguesa", *Actas do Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa*. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- FRANCAVILLA, Roberto. *Viaggio Nela Letteratura Capoverdiana, Momenti e Problemi*. Lecce: Alberto Santore Editore, 1994.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Volume 1. Lisboa: Biblioteca Breve n.º 6, Edições ICALP, 1986.
- LEPECKI, Maria Lúcia. "Manuel Ferreira: Tempo Cabo-Verdiano", *Meridianos Do Texto*, Lisboa, Assírio e Alvim, cadernos peninsulares/ensaio/23, 1979.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. "Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina". *Colóquio-Letras*. Lisboa: Edição Gulbenkian, 1992.
- MARGARIDO, Alfredo. "Partida e Regresso na Literatura Cabo-verdiana". *Estudos Sobre Literaturas Das Nações Africanas De Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1980.
- MARIANO, Gabriel. "Do Fundo Ao Sobrado ou O Mundo Que O Mulato Criou". *CULTURA CABOVERDEANA ENSAIOS*. Lisboa: Edições Vega, 1991.
- MOURÃO, Paula. *Viagens Na Terra Das Palavras*, Ensaio sobre Literatura Portuguesa. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- PRETE, Antonio. *Nostalgia, Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1992.
- RIVAS, Pierre. "Insularité Et Deracinement Dans La Poesie Capverdienne". *Les Litteratures Africaines De Langue Portugaise, Actes Du Colloque International*. Paris: 1984.

NEIGHBOURS:¹ DE VIOLÊNCIAS, MULHERES,
MUDANÇAS... E HOMENS

Maria Teresa Salgado
UFRJ – Brasil

Para Ma. Nazareth Fonseca, que me deu o primeiro livro de Lília Momplé; para Marília Pessoa, uma leitora atenta e sensível; e para o Prof. Russell Hamilton, um crítico sempre generoso.

Com a obra *Neighbours*, publicada pela primeira vez em 1995, a escritora moçambicana Lília Momplé se volta em primeiro lugar para a história recente de Moçambique, levando-nos a refletir sobre a violência de um país em guerra durante muitos anos: a violência palpável do cotidiano, vivida em países pobres ameaçados por poderosos; a violência do *apartheid* sul africano, capaz de extrapolar suas fronteiras para atingir países vizinhos.

Mas o que a narrativa termina por nos propor, também, é uma discussão sobre a mulher e a violência que a cerca, uma violência que está necessariamente integrada a uma série de outras violências sociais. Desse modo, ganham também destaque no texto, além da ameaça da sinistra vizinhança com a África do Sul, o cotidiano assustador e miserável durante e depois da independência, as frustrações com o governo moçambicano após o fim do colonialismo, as críticas aos tipos sociais surgidos no novo contexto pós-colonial ou, ainda, as diferenças entre as várias etnias religiões e culturas que marcam o caldeirão cultural moçambicano, decorrendo daí conflitos nos mais diversos níveis.

Neighbours nos leva a realizar uma leitura atenta e confiante no próprio texto ficcional. E talvez resida aí um dos maiores méritos dessa narrativa. Refiro-me ao seu valor instrucional, à sua preocupação em orientar o leitor na interpretação da narrativa, sem que isso signifique uma subestimação da

¹ Lília Momplé. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1999.

sua capacidade, uma limitação de seu olhar ou uma simplificação das idéias discutidas na obra.

Tal aspecto do livro de Momplé relaciona-se a uma das características fundamentais da tradição oral africana: o seu valor pedagógico (ALTUNA, 1985, p. 38), a sua preocupação em levar o ouvinte ou o leitor da narrativa a raciocinar e a refletir sobre o narrado, ao mesmo tempo em que lhe são dadas pistas e chaves de leitura. Por outro lado, não há como deixar de salientar que esse valor didático também constitui um traço das formas artísticas contemporâneas,² especialmente a paródia³ com a qual a escritora moçambicana parece ter muita intimidade.

Logo no paratexto, a própria "breve informação sobre o título e a capa deste livro" aguça a atenção do leitor para o diálogo entre a história e a ficção e orienta a sua leitura no sentido de estabelecer relações a partir do significado do título, mostrando que há um ponto de partida que deve ser necessariamente ampliado, um foco que precisa ser ultrapassado, forçando-o a pensar e buscar conexões para além do episódio narrado. Explica-se que na década de 1980 o país passou por uma constante agressão por parte do regime do *apartheid* da África do Sul, quando promoviam-se freqüentes ataques assassinos contra os cidadãos comuns moçambicanos com o intuito de espalhar o temor e desestabilizar o governo. Um desses episódios, ocorrido em Maputo em maio de 1985, inspirou a escritora a escrever a obra. Entretanto, embora seu texto tenha partido de um fato específico, Momplé enfatiza que não desejou limitar seu alcance a esse simples acontecimento. Daí sua preocupação em encontrar um título amplo para o livro, o que só aconteceu quando assistiu a uma exposição da pintora Catarina Temporário. Uma de suas telas, denominada *Neighbours*, mostrava "uma garra adunca e envolvente, pintada em tons carregados de agressividade cruenta" (MOMPLÉ, 1999, p. 5 e 6) e "referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*." (MOMPLÉ, 1999, p. 6).

Ao enfatizar a importância da tela, o paratexto nos leva inevitavelmente a atentar para a imagem agressiva da capa e, ao mesmo tempo, para o seu significado. Este necessariamente se dissemina por toda a atmosfera da narrativa. Segundo a escritora, a imagem e o título da tela de Temporário

² Em *A Theory of parody – the teachings of twentieth-century art forms*. Methuen: New York, 1985, p. 3, Linda Hutcheon mostra como as diversas formas de arte, desde o final do século XX, têm se tornado cada vez mais conscientemente didáticas. Seu estudo mostra que a crítica literária tende a buscar as teorias mais recentes em vez de confiar na própria obra ficcional.

³ Russell Hamilton, em conferência sobre a obra da escritora, em 2003 na AEMO, chama a atenção para a alusão paródica que a autora realiza já a partir do título de um de seus livros de contos, *Ninguém matou Suhura*, com a obra *Nós matamos o cão tinho* de L. Bernardo Honwana. Tal aspecto, embora mereça um estudo mais detido na produção ficcional da escritora, não será aqui investigado em função dos diferentes objetivos da presente proposta.

exprimiam exatamente o que ela desejava transmitir, mas só conseguia com muitas palavras: "a sensação de constante asfixia e extrema vulnerabilidade perante forças tão poderosas e hostis e, simultaneamente, tão próximas que a sua sanha mortífera se podia abater sobre nós da forma mais imprevisível e brutal." (MOMPLÉ, 1999, p. 5).

Partindo de um desses atentados terroristas, a narrativa focaliza três moradias de Maputo que serão atingidas de formas distintas. As vítimas iniciais desse ataque, Léia e Januário, são vistos como um jovem casal que se ama e está feliz apesar da pobreza em que vive. Até o momento de suas mortes no atentado, eles haviam conseguido superar boa parte das dificuldades de sobreviver em uma cidade perigosa e desprovida das necessidades mais básicas, como moradias para os seus cidadãos. Foi graças a um golpe extremo de sorte que o casal pôde alugar o apartamento em que morava, pois, pelo menos no momento em questão, só os privilegiados conseguem um lugar decente para viver em Maputo.

Além da casa de Léia e Januário, enfocam-se a casa de Mena e Dupont, um dos mercenários envolvidos no ato terrorista, e a casa de Narguiss, uma matrona de origem muçulmana, que vive com suas três filhas. Esta senhora, vizinha do casal assassinado, também acaba sendo morta por um dos mercenários no momento em que testemunhava o assassinato dos vizinhos de sua janela.

O primeiro capítulo se inicia sete horas antes do atentado e o último termina sete horas depois do atentado. Dezenove, vinte e uma, vinte e três, uma hora e oito horas da manhã são os momentos indicados no início de cada um dos blocos de três capítulos. A cada duas horas são observados os três diferentes espaços familiares, como se flashes incidissem sobre as distintas formas e níveis de violência que envolve seus integrantes. O momento do atentado, ocorrido à uma hora da manhã, posiciona-se exatamente na metade do tempo de duração da diegese, funcionando como o ponto de convergência, o ápice das inúmeras formas de agressão enfocadas na narrativa. Depois desse momento, só resta ao narrador fazer um inventário dos mortos e dos vivos.

A indicação do horário dos acontecimentos reforça a ligação com a referencialidade, já dada anteriormente na nota informativa, e sugere um registro jornalístico, quase documental e fotográfico, do que se passa no interior de cada casa nas horas determinadas, lembrando o "new journalism" ou o romance-reportagem. Mas essas horas que marcam o início dos capítulos funcionam, na verdade, como um ponto de referência, simultaneamente objetivo e frágil, entre esses três diferentes espaços familiares, uma vez que o tempo focado na narrativa transcende, e muito, a marcação cronológica apontada inicialmente.

O tempo narrativo desloca-se do presente para o passado recente e mesmo longínquo de algumas das personagens, reconstruindo suas histórias como se elas fossem redes de violência que se entrelaçassem com o momento

do atentado. Esses recuos no tempo – analepses (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 296) – constituem um recurso muito comum no romance de um modo geral. Na narrativa em questão, não há como deixar de notar pontos em comum com o romance naturalista.⁴ Após apresentar as personagens principais, o romancista naturalista costumava recorrer a analepses para analisar as forças determinantes – hereditariedade, meio, constituição fisiológica, temperamento – que modelavam algumas das personagens.

Entretanto, em *Neighbours*, apenas as personagens masculinas dispõem de histórias em *flash-back* que nos permitem especular ou justificar suas atitudes e comportamentos. Os três mercenários assassinos, executores do atentado – Dupont, Zálua e Romu –, têm suas vidas⁵ repassadas até as origens e ganham sub-capítulos individuais. Todos os três vivenciaram traumas no relacionamento familiar, o que de certo modo explicaria seu caráter agressivo e revoltado.

Além desses personagens, Januário, marido de Leia, também tem sua história de vida retomada, desde a infância miserável numa aldeia no interior, passando por inúmeros episódios de dificuldade e violência, até o momento em que se emprega como professor em uma escola pública de Maputo. Os inúmeros sofrimentos que experimentou depois de perder os pais assassinados covardemente não o transformaram, contudo, em assassino. Pelo contrário, é um homem de quem Leia sente “orgulho, por saber-se respeitada” (MOMPLÉ, 1999, p. 34). Sua compreensão e paciência resumem-se numa frase sua, que também resume a situação de pobreza do país: “– Talvez... talvez por ter sofrido tanto eu consiga comer repolho todos os dias.” (MOMPLÉ, 1999, p. 43).

“Quem não sabe de onde veio não sabe onde está nem para onde vai.” Assim nos guia a epígrafe, enfatizando a importância do passado para a compreensão dos acontecimentos do presente. Mas, com certeza, a relação com o passado não se dá de modo esquemático e não pode ser explicada como uma relação positivista de causa e efeito. As distintas trajetórias e perfis das personagens masculinas comprovam tal idéia. É possível transformar uma história de violência e sofrimento em algo positivo, quando existe de fato um lastro com passado. É o que acontece com Januário. Ele sabe de onde vem; possui um passado porque é capaz de compartilhá-lo com a sua mulher Leia: “Januário contou-lhe, então, toda a sua vida e por isso, agora, Leia compreende o sentido profundo das suas palavras [...]” (MOMPLÉ,

⁴ Vale notar a afinidade da narrativa de Lília com o realismo em suas diversas vertentes.

⁵ Dupont, filho de mauricianos que imigraram para a Ilha de Moçambique, sempre se sentiu inferiorizado na família em relação aos seus irmãos que tiveram sucesso profissional; Zálua, filho de uma pobre camponesa, não conheceu o pai, que desapareceu depois que partiu para as minas da África do Sul; e Romu, filho de mãe negra, logo cedo percebe que seu pai não era o verdadeiro, ao descobrir que sua mãe deitava-se com quantos homens tivesse vontade.

1999, p. 43). A história da infância e da juventude de Januário ressurgem na narrativa, de modo muito natural, sem interromper o seu fluxo, sem constituir-se como um sub-capítulo à parte. O mesmo não acontece com as demais personagens masculinas, cujas histórias de vida se encapsulam literalmente dentro do texto, desenrolando episódios de um passado mal resolvido, que só deixaram raiva e desejo de vingança.

Diferente de Dupont, Zálua e Romu, Januário é retratado não apenas como uma vítima das condições de guerra, violência e miséria que se instalaram no país. Ele é também, em primeiro lugar, alguém que se salvou da raiva e do recalque do passado pela ligação com a sua origem, com a sua terra, o que levou a engajar-se na reconstrução de Moçambique. Assim, até quando se recorda da dura viagem de sua aldeia até Nampula, é na “infinita sucessão de tons de verde” e no “cheiro da mata ao entardecer” (MOMPLÉ, 1999, p. 36) que ele pensa, demonstrando sempre uma ligação profunda com a terra. E por isso, ele se decepiona e se revolta quando vê a permissividade ou o individualismo tomarem conta das pessoas que o cercam.

Saber de onde se vem parece ser, portanto, ter genuínas ligações com o seu povo, com a sua terra. Só assim nos é dado saber onde estamos e para onde vamos.

Mas por que só é dada aos homens uma história pregressa? Como interpretar esse escamoteamento das histórias das personagens femininas? Se por um lado essa sonegação parece promover um esvaziamento na importância das mulheres, por outro, cabe lembrar que a maior parte dos relatos em torno do passado das personagens masculinas traz à tona comportamentos desprezíveis. Note-se, ainda, que se às mulheres não é dada uma sequência de fatos do passado, isso não significa que suas personalidades não se evidenciem na narrativa. Na verdade, seus perfis vão emergindo pouco a pouco, paulatinamente, por vezes bem definidos, mas quase sempre como histórias em processo.

De qualquer modo, não é de se espantar que apenas aos homens seja dado o luxo de um psiquismo. Afinal, evidenciar suas trajetórias significa tentar penetrar um pouco mais detidamente nas ações e idéias que movem o universo absolutamente machista no qual transita a maior parte das personagens. Januário parece construir-se, assim, como uma exceção que quase confirma essa regra machista que domina a atmosfera. Por outro lado, ao fazer Januário destoar dos demais personagens masculinos, pode-se estar procurando atenuar uma visão estereotipada do comportamento masculino.

De qualquer modo, expressões como “Estudar tanto para que? Mulher não é para encher cabeça” (MOMPLÉ, 1999, p. 14) parecem resumir o pensamento dominante em todos os espaços enfocados – inclusive corroboradas muitas vezes pelas próprias mulheres – e traduzem o objetivo de conduzir a mulher ao lugar restrito da sensualidade, o lugar do sexo, como podemos constatar a partir da observação das personagens que destaco a seguir.

No espaço que abre a narrativa – encontramos Narguiss, o verdadeiro retrato da submissão da mulher a esse universo machista. Aceita as amantes do marido como algo natural e apenas a elas atribui a culpa pelo adultério. Vive em Maputo com as três filhas e, no momento em que a narrativa se inicia, vamos encontrá-la chorando a ausência do esposo, que ficou com uma nova amante na Ilha de Moçambique em uma data importante no calendário muçulmano. Narguiss inquieta-se constantemente com a solteirice de suas filhas que, “bem entradas na casa dos vinte anos, ainda não agarraram marido” (MOMPLÉ, 1999, p. 13). Duas delas – Dinarzade e Rábia – assim como uma prima – Fauzia – enquadram-se no perfil de mulher normalmente aceito naquele meio: preocupam-se, sobretudo, com a aparência e não se incomodam com os estudos, pensando, em primeiro lugar, em arrumar um marido que seja, de preferência, rico.

A filha mais nova de Narguiss, Muntaz, encarna o perfil oposto ao das irmãs: chegou a fazer greve de fome para prosseguir seus estudos na única faculdade do país em Maputo. Sua obstinação foi auxiliada pelo desejo que seu pai demonstrava de ficar a sós com a amante macua na Ilha de Moçambique:

E, foi assim que, por um capricho amoroso do pai, Muntaz se matriculou na Faculdade de Medicina. Desde o início que conhece o valor do trabalho árduo para que o velho sonho de ser médica se torne realidade e, por isso, evita tudo o que a possa desviar do estudo, principalmente os compromissos amorosos. A mãe, desde que os rapazes começaram a rondá-la, bem procurou persuadi-la a aceitar os que lhe pareciam mais recomendáveis. Mas acabou por deixá-la em paz quando se convenceu de que nada conseguia com os seus conselhos. (MOMPLÉ, 1999, p. 14)

Guardando as devidas proporções, é quase impossível não associar a figura de Muntaz⁶ ao de algumas das personagens dos contos de fada e de *As Mil e uma noites*, cujas qualidades físicas se somam às qualidades espirituais: Muntaz, a caçula, não só é a mais bela de suas irmãs como também é a única que possui personalidade, integridade e consciência social, preocupando-se com tudo que se passa a sua volta. A relação entre as três reencena até a clássica rivalidade das irmãs dos contos de fada, uma vez que Muntaz assume um comportamento crítico e sensível, em contraste com Dinarzade e Rábia que se irritam com a mais nova, pois acreditam que as mulheres devem se envolver apenas em seus assuntos pessoais. Mas é justamente o temperamento crítico e irônico em relação à realidade que a cerca que acaba por distinguir Muntaz das heroínas dos contos de fada. Sua ironia se exerce como

uma arma que dispara, desmascarando a hipocrisia, a ambição e a corrupção, não poupando nem sua mãe a quem ama profundamente e a quem dedica grande atenção.

Pelo seu perfil, Muntaz poderia assumir o papel de protagonista da narrativa, aquela que contraria as tradições de comportamento feminino, questionando os limites que se deseja impor à mulher, impedindo-a de ter voz ativa. Entretanto, sua atitude não é a única que se distingue pela revolta contra as imposições sociais. Existem aqui outras formas relevantes de se opor ao estabelecido e enfrentar a violência que cerca a mulher.

À sua maneira, Leia, a moradora do apartamento atacado, também constitui um símbolo de resistência à realidade constrangedora. Não aceita ceder às investidas do chefe em troca da facilitação no aluguel de um apartamento. Vive constrangida pela falta de moradias em Moçambique e permanece por muitos anos com o marido, em casa dos pais, em condições precárias. Sua recusa não tem nada a ver com qualquer falso moralismo, uma vez que Leia não condena as colegas que, para alimentar os filhos, se entregam regularmente a quem lhes dá dinheiro, mas sim com a repugnância em se deixar tocar por um homem que só lhe desperta náuseas.

As circunstâncias que envolvem os destinos de duas das personagens femininas também despertam nossa atenção no sentido de refletirmos sobre essas vidas, ou mortes, contrastantes. Como deixar de comparar a morte de Leia com a de Narguiss? Ambas morrem no atentado, mas suas mortes nos comovem por motivos opostos. A morte de Leia nos toca não apenas por sua absoluta inocência em relação aos fatos que envolvem o atentado, mas, sobretudo, pela felicidade que experimentava pouco antes de sua morte. A alegria da personagem, em relação às coisas simples da vida que levava, contrasta enormemente com a tristeza de Narguiss. Esta também se achava inocente em relação às circunstâncias que envolviam o atentado. Contudo, poucos minutos antes de levar o tiro, seu único pensamento era de tristeza, lamentando-se enormemente pela ausência do marido em um dia tão importante para ela.

A personagem Mena, por sua vez, talvez seja a mais comovente dos três espaços abordados. Sua beleza incontestável seduziu o desprezível Dupont, com quem terminou se casando sem grandes esperanças de felicidade, cumprindo apenas o destino da grande maioria das mulheres que tem seus casamentos, antes de tudo, determinados pelos familiares: “Como a maioria das raparigas de Angoche, fora educada para receber por marido qualquer homem que os pais considerassem digno” (MOMPLÉ, 1999, p. 46). Depois de casada, Mena descobriu em Dupont um homem ainda mais abjeto e violento do que imaginava, que a maltratava constantemente inclusive fisicamente. Aos poucos, foi se anestesiando, perdendo sua beleza e até mesmo sua dignidade. Entretanto, embora, em muitos anos de casamento, nunca tenha protestado contra as arbitrariedades do marido, resignando-se às sur-

⁶ Cabe mencionar que embora seja um nome comum entre os indianos, o nome Muntaz nos conduz a pensar em Muntaz-Mahal, a 15ª esposa do imperador Shah Jahan. Este, após sua morte, desejou celebrar o amor que sentia, construindo um dos mais belos monumentos que o homem já viu – o Taj-Mahal – em sua homenagem.

ras que este lhe dava, não abre mão de certos valores como sua ligação com a terra onde nasceu: "Quando Dupont declarou à mulher que também iriam para Portugal, ela recusou-se firmemente a acompanhá-lo. Nem os insultos nem as surras conseguiram movê-la" (MOMPLÉ, 1999, p. 48). Tampouco compactua com os negócios escusos do marido. É ela a responsável pela denúncia do envolvimento de Dupont à polícia, o que termina por frustrar, em parte, o ataque terrorista do qual ele participa.

Se o lugar do sexo é por excelência o lugar do poder e da manipulação masculina, constrói-se na narrativa uma contraposição por parte de algumas mulheres. Muntaz, Leia e Mena parecem reagir de alguma maneira a este poder. Muntaz se recusa a qualquer tipo de relacionamento masculino, afastando-se de possíveis pretendentes. Leia ama Januário, mas sente-se bem, sobretudo, quando está só aconchegada a este sem maior contato sexual. Mena, por sua vez, embora permaneça vivendo com o marido, sente que "algo foi acontecendo com seu corpo que se fecha às carícias de Dupont e se recusa a dar filhos" (MOMPLÉ, 1999, p. 48).

Não resta dúvida de que a autonomia feminina relaciona-se diretamente a uma visão crítica em relação ao mundo. Não há como ser livre e ter autonomia como mulher, se não temos autonomia como seres humanos, se não nos importamos com o que se passa na casa ao lado. Narguiss não consegue enxergar a violência que seu marido realiza contra ela porque tampouco consegue discernir a violência das negociatas de droga e extorsão que os familiares de sua sobrinha realizam. O mesmo acontece com suas filhas mais velhas. Já Muntaz, Leia e Mena, embora muito diferentes entre si, representam formas de reação à violência que as cerca, tanto a violência do seu meio social quanto a violência que as atinge pessoalmente. A ligação com a terra em que nasceram é também mais um ponto de união entre as três mulheres.

Que situações podem ser consideradas como violência? Existe grande diferença entre as suas várias formas? De que modo elas estão relacionadas? E afinal, há maneiras mais legítimas de se reagir à violência?

A muitas conclusões, mas também a uma série de indagações nos conduz essa obra de Momplé. *Neighbours* é uma produção de uma escritora madura, que sabe explorar distintos recursos narrativos: ora nos recorda o romance-reportagem, ora as estratégias do naturalismo, ora as técnicas cinematográficas, ora as personagens dos contos de fada e até mesmo os tipos da narrativa romântica.

Estamos diante de um narrador comprometido com o que narra, distante de qualquer neutralidade em relação aos personagens que constrói. Um narrador disposto a correr riscos e que, por isso mesmo, em determinados momentos, explora perigosamente os estereótipos. Mas isso, como vimos, não atrapalha. Pelo contrário, ajuda a construir um painel representativo dos comportamentos femininos e masculinos, tanto em Moçambique quanto em qualquer lugar do planeta.

Mais do que nenhuma outra personagem feminina, Mena representa uma espécie de síntese da mulher que a narrativa quer evidenciar. Ainda que apresente alguns traços de comportamento que a aproximariam da personagem tipo, não podemos de fato aprisioná-la dentro de nenhum perfil. Curiosamente, embora não se pareça com nenhuma das outras mulheres do texto, em Mena encontramos um pouco de cada uma delas: a dignidade de Muntaz, a força de Leia e até mesmo a paciência e a submissão de Narguiss. Não é à toa que sua imagem encerra a narrativa, simbolizando, com seu gesto de fechar a porta da casa, onde foi por tanto tempo agredida, uma mudança no comportamento feminino. Uma mudança desejada, mas ainda indefinida, em construção, dando "os primeiros passos para um novo e imprevisível destino" (MOMPLÉ, 1999, p. 105).

Bibliografia

- AGUIAR E SIVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Almedina: Coimbra, 1973.
 ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano Pastoral, 1985.
 HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. 2a. edição, Moçambique: AEMO, 1999.

SUBALTERN RANKINGS AND THE DEATH
OF COMMUNITY IN BUCHI EMECHETA'S *IN THE DITCH*

Phillip Rothwell
Rutgers University

The difficulty in defining precisely what is meant by community is one of the central problematics of Buchi Emecheta's *In the Ditch*. The Nigerian immigrant to the former metropolis, who expertly captures the dialect hues of the British capital in a semi-fictional novel that draws on her own experiences of single motherhood, embodies in her protagonist Adah a desire to belong to the community – a desire forever thwarted.

The novel, Emecheta's first, published in 1972, tracks the trials and tribulations of a young Nigerian mother of five as she struggles to retain her dignity and humanity against a system designed for the benefit of others and amidst a hostile society that will always other her for her race, gender and position as a lone parent.¹ Three years after its publication, Emecheta published what was effectively a prequel, *Second-Class Citizen*, in which she relates how Adah came to separate from her Nigerian husband, Francis.² After years of abuse, Adah decides to leave her spouse following an incident in which Francis burns the manuscript of his wife's first book. This occurrence in Adah's life parallels exactly the actions of Sylvester Onwordi, Emecheta's ex-husband, who attempted to silence the aspiring writer through a similar pyrrhogenic act of violence against one of her manuscripts. Despite this setback, and an early resistance from her parents who discriminated against her in favor of educational opportunities for her brother,³ Emecheta has

¹ The references in this article are to the 1994 reprint of her book: Buchi Emecheta, *In the Ditch* (Oxford: Heinemann, 1994).

² Buchi Emecheta, *Second-Class Citizen* (New York: G. Braziller, 1975).

³ See Marie Umeh, "(En)Gendering African Womanhood: Locating Sexual Politics in Igbo Society and across Boundaries" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. xxiii-xlii (p. xxv).

become one of contemporary Africa's most important and prolific writers.

Because she is a Nigerian female, Emecheta and her work are often drawn into feminist debates and read, first and foremost, as the production of an African woman. Where male peers like Chinua Achebe and Wole Soyinka are presented as African, or Nigerian, authors, Emecheta is invariably labeled as an African woman writer, a collation of labels beyond her control for her academic and popular readership designate her as such. Yet her first novel calls into question the nature of labeling in that the process of labeling suggests a categorization and community that Adah resists. Her resistance is born through being overburdened with the appellations and attributions of subalternity so that only through the eventual privileging of her own individuality can she acquire an identity.

First and foremost, Emecheta's texts render her a writer, and we should read her as such. While her experiences as a woman, and an African, and an African woman clearly emerge through her writing, her novels include a vast array of other experiences and transcend the reductive limitation of representing African women. In fact, being a writer bestows the immense power inherent to creators able to stimulate a multiplicity of readings. However, always reading an individual writer as the token of a particular subaltern category is tantamount to curtailment and appropriation: it mirrors Francis's pyrrhogenic attempt to silence Adah's voice. However, Emecheta is almost invariably read as an African woman writer, an attribute which, depending on the ideological position of her reader, is deemed to work in her favor or against her. Shivaji Sengupta relates an anecdote of how a Nigerian taxi driver in Washington D.C. once dismissed Emecheta in a somewhat passionate diatribe: "Buchi Emecheta is no writer!" he declared, "The woman is a troublemaker" who wishes to "turn all the women against the men".⁴ The similarity between this incident and the manuscript incineration lies in a shared desire to negate Emecheta's authority to write. Chauvinist men feel threatened when a woman assumes the power of the pen, the patriarchal creative preserve of masculinity. We can expect no less. However, many feminist readings of Emecheta's work fall into a dangerously analogous position when they assume the power of Emecheta's pen writes in the name of a group, rather than as an individual. Critics like Florence Stratton steamroller Emecheta's work into "a female literary tradition that transcends all cultural boundaries".⁵

Stratton's desire to fashion a culturally transcending female literary

⁴ Shivaji Sengupta, "Female Sexuality – The Body as Text" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 185-87 (p. 185).

⁵ Florence Stratton, "The Shallow Grave: Archetypes of Female Experience in African Fiction" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 95-124 (p. 97).

tradition is a prime example of a binary-inverting tendency in some strands of feminism. Obioma Nnaemeka captures perfectly the drawback of certain feminist projects applied to literary analysis: "The paradox of feminist theorizing stems from its failure to articulate the ideals of fairness, power-sharing, etc., that gave impetus to feminism itself. Like new wine in old skin, feminist theorizing is sometimes paralyzed by its tortuous attempt to cast complementarity, relatedness, and, to some extent, relativism in the context of the absolutism, separatism, and the winner take all mentality of the patriarchal culture against which it argues".⁶ The concept of a female literary tradition seems to be the articulation of the desire to replace the patriarchal literary cannon with a feminist equivalent. However, the tenets of patriarchy are not defeated by altering the boundaries of exclusion, and Emecheta's work demands to be read alongside the texts of other writers, be they male or female.

Emecheta has an ambivalent relationship with Western feminism. In often-cited comments delivered at an African Writers Conference in Stockholm, the Nigerian author asserted "I chronicle the little happenings in the lives of African women I know. I did not know that by so doing, I was going to be called a feminist. But if I am a feminist then I am an African feminist with a small f".⁷ Emecheta's comments raise a number of interesting issues, the first of which is that she does not write as a Feminist, she writes as a writer. There is, however, an implicit understanding in what she says that her experiences as an African woman conscious of injustice color the tone and content of her work. At the same time, her conditional self-identification as a small-"f" feminist refutes those who would limit the message of her texts to a single perspective. Particularly in her first novel, class concerns underpin her narrative as much as, if not more than, those of sex discrimination. In fact, *In the Ditch* was originally published as a series of columns in the socialist British magazine, *The New Statesman*, a testament to the receptiveness of leftwing readers to one level of the political content of her work. Yet, as I will argue, that political content is ambiguously rightwing, prizing individuality over community, and exposing the British liberal classes of the latter part of the twentieth century as ultimately self-interested. Adah's final victory in the text is her ability to establish herself as an individual since community can never work in her favor.

As has been noted by a number of commentators, Western feminism has influenced Emecheta's work, particularly her early novels.⁸ But receiving

⁶ Obioma Nnaemeka, "Imag(in)ing Knowledge, Power, and Subversion in the Margins" in *The Politics of (M)Othering*, edited by Obioma Nnaemeka (New York: Routledge, 1997), pp. 1-25 (p. 3).

⁷ Quoted by Umeh, p. xxxi.

⁸ See, for example, Craig Tapping, "Irish Feminism and African Tradition: A Reading of Buchi Emecheta's Novels" in *Medium and Message* 1 (1981), pp. 178-96 and

an influence does not necessarily imply subscribing to a program so much as accepting the possibilities of a perspective, and Emecheta is a self-declared African feminist not a Feminist. Some strands of Western Feminism have been heavily criticized by black and African feminists for the manner in which they rehearse colonialism's culturally insensitive imposition of a political agenda from a position of ignorance. As Rhonda Cobham points out, some Feminists have used the shibboleth of a "universal sisterhood" in order to further domestic aims that "are irrelevant to – not to say exploitative of – women in other countries."⁹ In some respects, African women in the early years of the post-independence era were often caught between Western Feminism's cultural insensitivity, and African nationalism's willing inheritance of patriarchal colonial structures. During the independence struggles, the battle for gender equality was subsumed into an often deemed-to-be more pressing struggle for racial equality. As Nnaemeka points out, "nationalist politics depoliticizes women's politics, forcing the repoliticization of women's politics back on the national agenda only as an aftermath of nationalist struggles".¹⁰ As with the class struggle in Europe, liberationary politics in Africa often dictated the submergence of the particularity of inequities in the name of overthrowing an institutional form of injustice. However, the problem in the aftermath of the struggles for independence is that real issues of discrimination based on gender are simply ignored, or worse still, dismissed as the influence of Western (for which we may understand colonial) agendas.

Against this backdrop of Feminism being opposed to the nationalist struggles, Emecheta's work has been criticized for critiquing African men too forcefully through "generalizations that are too shrill".¹¹ Adah's condemnation of Francis's insensitivity, and her attribution of his need to command to his stereotypical African maleness in *Second-Class Citizen* (he is "an African through and through") provokes Abioseh Michael Porter's ire who is incredulous at Emecheta's ability to "make such a stupid remark".¹² Rather than understanding the very real discrimination experienced by

Donna Jeanne Haraway, "Reading Buchi Emecheta: Contests for 'Women's Experience' in Women's Studies" in her *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (London: Free Association, 1990), pp. 109-24.

⁹ Rhonda Cobham, "Introduction", "Special Issue on Women's Writing", *Research in African Literatures* 19.2 (1988), pp. 137-42 (p. 138).

¹⁰ Nnaemeka, p. 2.

¹¹ Lloyd Brown, *Women Writers in Black Africa* (Westport, CT: Greenwood Press, 1981), p. 36.

¹² Abioseh Michael Porter, "Second-Class Citizen: The Point of Departure for Understanding Buchi Emecheta's Major Fiction" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 267-75 (p. 273).

Adah/Emecheta at the hands of African men, whose chauvinism may well have been inherited from Western colonialism, Porter's statement effectively berates Emecheta for failing to subscribe to a racial discourse that prevents a writer from criticizing people of his or her color without being accused of treachery. He unintentionally highlights the central pitfall of all identity politics – its oppressiveness.

Identity politics is one of most potent epistemes to emerge from the postmodern age. It is also highly problematic since, rather like an outdated monarchical structure, it is entirely based on accidents of birth. It depends for its intellectual coherence on three fundamental beliefs. The first is that community can be made to exist in a material sense. The very idea of community has yet to be defined satisfactorily, and if we accept its natural occurrence, it does not necessarily follow that its construction is a positive process. Indeed, in the case of identity politics, community tends to be fabricated in opposition to a dominant paradigm and, as such, it often accepts the parameters of the paradigm it seeks to subvert.

The second fundamental is that physical similarity triggers ideological convergence, particularly in a society that discriminates against individuals on arbitrary physical grounds. In some ways, this reinforces the prejudices of patriarchy since what counts first and foremost is the body, be it black or female, or attraction to the body, in the case of sexual identity politics. How one is supposed to think is subsumed into an ideology premised on one's exterior in an, at times, fascist maneuver that co-opts and predetermines individual viewpoints in post-patriarchal but equally reductive structures. No one chooses to be a woman, gay, or black, and there is no reason to assume that all women, or all homosexuals, or all Africans have anything intrinsically ideological in common. That does not mean that patriarchal and racist hierarchies should be left unchallenged, or that identity-based interest groups are not ideal forums for protecting basic human rights. However, it does mean that a woman can be a feminist and oppose abortion, or a homosexual can oppose gay adoption, or a black can critique chauvinism among African men, all without taint of betrayal. The oppressiveness of identity politics arises when whole-scale assumptions are made about the expected opinions of an individual based entirely on what they look like, or to whom they are sexually attracted. Ultimately, identity politics repeats the stereotyping of patriarchy against which it is often deemed to react.

The third fundamental of identity politics is that a similar experience results in an identical outlook. Intricately related to the second, it depends on the internalization of an experience of exclusion based on the group's identity, and the triggering of predictable sentiments based on that experience of exclusion. While there will often be a convergence in sentiment and a common desire for political change in the interests of the

group aggregated by chance, there is a tendency to totalize among the adherents to identity politics and then to speak on behalf of swathes of individuals who are only arbitrarily linked by an accident of nature.

Refuting identity politics does not necessarily imply a negation of the body, or that there is no communality in gendered experiences of the body. Clearly, how we think is in large part determined by how we experience our bodies. Simone de Beauvoir, as Toril Moi points out, made that clear in her depiction of the body as a situation.¹³ But identity politics misunderstands the link between shared experience and common goals. There is not necessarily one, something which Emecheta perceptively portrayed in her first novel. For although Adah has a shared experience of womanhood, or of being an African, her aspirations are very different from those of the "community" that surrounds her, and her final refuge in a lower-middle-class "match-box" is an assertion of her desire to be an individual.

Emecheta's privileging of the individual does not prevent her from laying bare structures and attitudes that discriminate against groups. However, her self-declaration as an African feminist is a partial description rather than a delineating identity. Feminist is part of a range of identities that constitute her as a writer, and she is more than prepared to criticize Feminists who speak from ignorance about her culture. Her condemnation of Alice Walker is a case in point. Walker, who coined the term womanism as an effort to dewesternize the feminist project, lost Emecheta's respect when she intervened in the debate on clitoridectomy from what the Nigerian deemed to be a position of extreme ignorance as a woman "who lives in California where women mutilate their breasts and reshape their lips everyday. If she [Walker] wants to save humanity let her write about that. In Africa, female circumcision is no longer relevant culturally ... I personally don't welcome her intervention and there is a group of us who are very angry about it".¹⁴

Emecheta's main criticism of Walker is her cultural insensitivity, particularly the manner in which she fails to show respect for elders in what she writes. There is also an element of irritation that an essentially American woman feels she has the authority to speak for African women purely because she was dealt the same hand in the chromosomal lottery, and possesses similar skin pigmentation.

The disputes between Western Feminists and African theorists have been well documented. On the one side, as Nancy Topping Bazin points out, "even sessions at the National Women's Studies Association

¹³ See Toril Moi, *What Is a Woman?* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

¹⁴ Quoted in Oladipo Joseph Ogundele, "A Conversation with Dr Buchi Emecheta" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 445-56 (pp. 454-55).

conferences too often perpetuate the myth that Third World women hold women's issues in low priority".¹⁵ The belief in a universal feminism that, to paraphrase Stratton, "transcends all cultural boundaries", often meets resistance among African women whose concerns cannot be proscribed by essentially affluent women speaking from the Western academy, who feel authorized to determine and prioritize the nature of women's issues. However, if we accept Beauvoir's depiction of the gendered body as a situation then what it means to be a woman must vary, not only from culture to culture, but also from individual to individual, so that the definition of women's issues can never be stabilized universally. Indeed, as Janice Lee Liddell and Yakini Belinda Kemp point out, it is actually the "interlocking components of economics, politics, race, and gender [that] comprise the platform or battlefronts" for black women today.¹⁶ The separate experiences of the individual within each of these categories will, of necessity, affect her consciousness of the other categories in the battlefronts of social justice.

On the other side of the argument, there are African women who distrust the agendas set by Western Feminists, and abhor the influence the ideals of Feminism exercises on women in Africa as a repetition of colonial practice. Chikwenye Ogunyemi's onslaught against Emecheta's early novels as deeply influenced by "British and Irish feminism," and, as such, a betrayal of African identity reveals a deep-rooted antagonism towards Western Feminism and its equation with neocolonization.¹⁷ In fact, a year prior to Ogunyemi's attack, Emecheta had protested "my novels are not feminist; they are part of the corpus of African literature".¹⁸ Emecheta, who later went on to assume the label of African feminist, clearly wanted her work to be read as a literary text, not as a manifesto, and is primarily a writer capable of exploring a variety of issues and tackling a range of debates, many of which touch deeply experiencing the female body as a situation. *In the Ditch* is such a literary text.

The plot begins with Adah's need to escape an unscrupulous Nigerian

¹⁵ Nancy Topping Bazin, "Venturing into Feminist Consciousness: Two Protagonists from the Fiction of Buchi Emecheta and Bessie Head" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 141-54 (p. 141).

¹⁶ Janice Lee Liddell and Yakini Belinda Kemp, "Introduction", *Arms Akimbo: Africana Women in Contemporary Literature*, edited by Janice Lee Liddell and Yakini Belinda Kemp (Gainesville: University of Florida Press, 1999), p. 1.

¹⁷ Chikwenye Ogunyemi, "Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English" in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11.1 (1985), pp. 63-80 (pp. 66-67).

¹⁸ Quoted in Thelma Ravell-Pinto, "Buchi Emecheta at Selman College" in *Sage* 2.1 (1985), pp. 50-51 (p. 50).

landlord, who tries to terrify her and her children with constant threats and acts of malice, stooping to the rituals of the Juju man in an effort to force her out of his London property. But Adah's relationship with that cruel landlord signals from the beginning of the book the protagonist's complex and ever-shifting identity – the very characteristic that debars her from joining any community and which, by extension, calls into question the essence of any community. The young Nigerian mother, who in her native country would have been paralyzed by fear of the Juju ritual "because there it was the custom, the norm, what everyone believed in" (3), felt immune to Juju tricks "on alien ground" (4), and a mild voyeuristic pity for the pranks of her fellow countryman shared by her English neighbors. Her rationalization of Juju functions as the first step towards a freedom to be independent and choose the community to which she belongs, in a country where "anything could be tried, and even done" (5).

Unfortunately for Adah, as the novel depicts, community is about selection as well as election. Belonging rests on acceptance by and acquiescence to the group, and is not just an issue of personal choice. As the story progresses, it becomes increasingly obvious that she will never belong to any group, because she bears too many labels of subalternity against which all groups define themselves. Every time she feels she belongs to any particular group, be it the women in the Ditch or the Nigerian community in Britain, another aspect of her subalternity intervenes to remind her that she must be excluded, for even, or perhaps especially, among the marginalized, there is no such thing as inclusiveness. As Christine Sizemore points out in relation to the novel's prequel, "Adah has a family but no community".¹⁹ For Adah, there was little choice in the creation of her family, because Francis opposed birth control. Families, in general, are not about choice, at least, not cross-generationally. The one moment of cross-generational choice is exercised at the moment of conception, a decision effectively removed from Adah's volition by her macho husband, until she chooses to leave him. Community, on the other hand, is all about choice: the choice to belong, and the collective choice to accept. Adah's lack of community is, in part, due to her inability to conform and, in part, to the community's need to exclude, so that her only choice by the end of *In the Ditch* is to be an autonomous individual.

Katherine Fishburn, who offers very astute readings of Emecheta's novels, maintains "in her fiction, she continually reaffirms the value of community".²⁰ Her Bakhtinian framework allows her to extract the

heteroglotic multiplicity of voices from the Nigerian's texts and wards her away from the wholly Western Feminist interpretations she once held.²¹ Her assertion that the simplicity of Emecheta's plots "should not blind us to the fact that her work celebrates a plurality of protest" situates the novelist in the interstices of rotating subaltern positions – one sentence a neocolonized African who berates the ubiquity of racism, the next an oppressed woman who laments masculine violence.²² Fishburn sophisticatedly renegotiates the inherent individualism of Emecheta's heroines by first etymologically undermining what the term "individual" means in Western society, and then relating the archetypal Igbo understanding of the term with "the medieval Western meaning of *inseparable*".²³ The current understanding and prizing of individuality in Western ethics is relatively recent and absent from traditional Nigerian culture. Paraphrasing Raymond Williams, Fishburn asserts "in most non-Western societies, the community would be the axiom, and individual man the derivative."²⁴ However, Emecheta's complex depiction of the strains between the individual and the community in her first novel leads me to the conclusion that this text ultimately favors the individual, not in any medieval or archetypal Igbo sense, but as the entity most prized in our postmodern world, and the only way left for Adah to live with anything approaching dignity.

Already in 1972, Adah appeared to be sullied by what has subsequently become the world episteme, not from choice but because individualism is the only path open to her in a world made up of communities to which she cannot totally belong. As a migrant rejected by the expatriate community in London, she is deterritorialized, a person who cannot belong to any geographical space or to any communitarian ideology. She represented what the world with its globalized subjects, shifting identities and deliquescent boundaries has increasingly become.

Adah's reconceptualization of the Juju ritual rests within her deterritorialized epistemological framework given the extent to which she posits religious belief as geographically bound. Juju only works for her in Nigeria; it has no value beyond that space. It can only serve a territorially defined entity, or else it is subject to ridicule. In some respects, the novel says the same about community, codifying it geographically, while interrogating those preset boundaries. Adah and her children are rehoused by the local council in the ironically named Pussy Cat Mansions, an estate

¹⁹ Christine W. Sizemore, "The London Novels of Buchi Emecheta" in *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta*, edited by Marie Umeh (Trenton, NJ: Africa World Press, 1996), pp. 367-85 (p. 371).

²⁰ Katherine Fishburn, *Reading Buchi Emecheta: Cross-Cultural Conversations* (Westport: Greenwood Press, 1995), p. 59.

²¹ Fishburn, p. 48.

²² Fishburn, p. 52.

²³ Fishburn, p. 34.

²⁴ Fishburn, p. 35, partial quote from Raymond Williams, *The Long Revolution* (New York: Columbia University Press, 1961), p. 77.

full of "problem cases", the stench of urine and mold, where well-meaning middle-class women like the social worker Carol can create empires by making the residents feel their entitlements are acts of her own charity. Carol, whose characterization is a damning testament to a dependency culture created by the liberal classes of 1970s' Britain, does everything for her own benefit and sense of worth rather than for the well-being of those she purports to assist. Indeed, Carol is a powerful example of how everyone needs their Other, even the culturally sensitive liberal class, who feel themselves to be above such prejudices.

The community to which Adah will strive to belong is only defined by its location: the Mansions or the Ditch. Yet it only comes into being at the moment it is destroyed, when its residents are forced to move in a politically inspired urban rehousing program designed to eliminate the problem cases by scattering them from the territory which has defined their community. Jean-Luc Nancy has commented on how the notion of community can only be understood through death.²⁵ In many African cultures, death and territory go hand-in-hand to create the notion of community. Where ancestors are buried grounds the community, defining it in terms of mortality and geographical boundaries. Emecheta translates that notion of death-as-community-definer over to her new community in the Mansions, and uses the trope of death to demonstrate the way in which, for Adah, community can never exist. Immediately prior to her transfer to the Mansions, she overhears a conversation between two elderly ladies on a park bench as they discuss death. The day is sunny and warm, and Adah feels full of joy for the wonders of nature, deeming it "very odd to be talking about death on such a beautiful day, in such a beautiful park" (7). But that overheard conversation signals her entry into a new life at the Mansions, a location that represents as much "her independence, her freedom and her peace of mind" (15), as her imprisonment in a system that denigrates her. Indeed, the architecture of the Mansions repeatedly reminds her of a prison, and operates to compound the marginalizing character of the space where the marginalized are to be contained: "Ah, yes, the Mansions were a unique place, a separate place individualised for 'problem families'. Problem families with real problems were placed in a problem place. So even if one lived at the Mansions and had no problems the set-up would create them – in plenty" (17).

The Mansions are themselves built on the site of an old cemetery, where someone else's ancestors are buried and forgotten, marking the location with death from its moment of inception, but not with a community-defining death. Instead, it is a death that infers an absence of human life for the residents of the Ditch are defined in terms of an Other

²⁵ See Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, edited by Peter Connor, translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991).

that is deliberately dehumanizing, particularly by those who claim to assist them. Indeed, people like Carol, and the women from the children's department, and even the middle-class teenagers of the Task Force sent to help Adah, the hopeless mother unable to look after her own children, all achieve a heightened sense of their own humanity through their patronizing involvement with the less-than-human residents of the Mansions. It takes the course of the novel for those residents to realize the extent to which the system needs to dehumanize them for the benefit of the definition and sense of worth of the British liberal self. When the Ditch-dwellers realize their systemic function as a buffering Other to that self-declared culturally conscious self, the community of exclusion to which they never aspired disintegrates. It is also the moment in the text when Emecheta chooses to signal the creation of a community through a death in the Mansions. As Adah and her friend Whoopey discuss the impending plan to destroy the Ditch through relocation, Mrs Jackson is found dead in her apartment, and fleetingly mourned by neighbors who are more interested in the spectacle of her discovery than in an interrogation of how a society could allow its old to die alone. At that moment, Adah decides that she must leave the Mansions forever. She realizes that there is no community for her anywhere. "Oh God," she implores, "let me die in my own country when my time comes. At least there'll be people to hold my hand" (117). However, as she reflects on the Biafran War that had recently marred Nigeria, she comes to understand that even in her native Africa the idea of community has become increasingly confused, and that the world has become a collection of individuals, left to die alone.

The primacy of the individual is the strongest message to emerge from the novel, a stance that has considerable implications for those who wish to claim Emecheta as a conventional Feminist. A pattern linking the various waves of academic feminism is the desire to privilege community – a sisterhood or sisterarchy depending on one's ideological stance.²⁶ At the same time, community is meant to be a quintessence of Africa, and Emecheta is often read to show "how African women make sisterhood work for them when the men fail to live up to their promises",²⁷ in a manner that combines a culturally sensitive feminism with a positive aspect of the African cultural stereotype. Community is at the fore of what it means to be African and what it means to be a Feminist. But what precisely does community mean, and can it ever really exist?

In the novel, Adah is powerless to buck a trend that celebrates

²⁶ See Oyeronke Oyewumi, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997). for a discussion of sisterarchies.

²⁷ Umeh, p. xxviii.

individuality and gradually sacrifices the pretense of community. Her sojourn at Pussy Cat Mansions is a transition that merely prepares her acquiescence to an increasing solipsist universe, an environment to which she aspires from the beginning of the novel. The initial appeal of Pussy Cat Mansions is the ability it bestows on its residents "to have your own front door" (12). In other words, Adah wants to shut out the outside world and control her interaction with the community. Yet a similar front door must be broken down towards the end of the narrative in order to retrieve Mrs Jackson's corpse so that the failure of society to care for its members is emblematically paralleled by Adah's desire as an individual to restrict the community's reach. Her new home "in a match-box" at the end of the story marks the completion of her conversion into a person who resents community and understands that she must learn to exist alone. That realization is as much an imposition by the community as an individual choice as she muses "I can never win ... I'll just have to learn to live with it and do nothing" (105). There lies the central problematic of the solipsistic mindset, particularly when it emerges from a rejection of and by the community: it verges on a nihilism that can only be overcome by repeating the paradigm of othering, a maneuver that Adah performs. In the final scene, once Adah has been rehoused, she runs into her former neighbor and friend, Whoopey, who now "looked very shabby to her" (129). Indeed, involuntarily, Adah notices differences between herself and her friend, primarily grounded in a consciousness of social class distinctions, an othering device prevalent in imperial England, and exported to Nigeria. The class distinction is one that circumstances had forced Adah, a well-educated woman from the former colony, to suppress, for no one in the Mansions could see beyond her skin color. However, once she has begun her new life of "loneliness" in which all, including Adah, "were playing at being big" (129), she is able to reverse the hierarchy of othering, placing race over class, in order to shore up her own sense of selfhood at the expense of her formerly closest friend and Ditch-ally Whoopey.

The novel, in part, traces Adah's achievement of an identity as an individual, a condition only attained by recognizing and refuting what she is not. The process of achieving one's own consciousness through recognition and othering was outlined by Hegel.²⁸ It is peculiarly straddled by the paradox of requiring and rejecting. One's own consciousness cannot exist without the awareness of another. At the same time, that other may be banished or despised. Adah's complex relationship with the various communities to which she never belongs but which need to exclude her in order to exist, and then her development into an individual who can define

²⁸ See G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, translated by J.B. Baillie, 2 vols (London: Swan Sonnenschein, 1910).

herself against the hopelessly uncouth Whoopey, mirror the Hegelian process of consciousness creation, which is, in some respects, the prototype for the creation of any consciousness – be it political or one grounded in identity and self-definition. For political consciousness means nothing in isolation. It only gains logic in opposition to alternative ways of perceiving and being. Adah, for her part, progresses from the Nigerian middle class to single motherhood in an environment hostile to her failure to keep her man, and then into a near member of the non-working class community of the marginalized in the Mansions until finally she becomes an unconscious aspirer to the British middle class, capable of looking down on Whoopey from her match-box world. The Ditch represents her transition away from a culture of community that stereotypes the Africa she has left behind towards a collection of individuals defined against others that stereotypes the Western mindset. The attainment of her consciousness as an individual is always tempered by her consciousness as a black person, which as Molefi Kete Asante points out, is acquired in part pedagogically and, in an echo of Hegel, in part phenomenologically.²⁹ The daily insults she suffers even from her closest friends, who constantly remind her that she is black, teach her by experience that, to most, she will always be defined by her color. This awareness prevents her from dismissing the black worker who flirts with her as the novel closes:

"'Hello, sister,' said one of the black men to Adah. She laughingly hello-ed back. She had learned from experience never to rebuff men of her own race ... She was not sure why she had this attitude in England; at home she would have ignored them but here she felt that a black man working by the side of the road or in the company of white friends needed to have his morale boosted" (134).

Her interaction with the black man does not signal that she belongs to a community with him. Instead, it shows the extent to which she has acquired a racial consciousness, for she has nothing else in common with the road sweeper whom she would have dismissed for impertinence in Nigeria. In fact, a few lines prior to her interaction with him, Adah curses "African men for treating women the way they do" (134), as she realizes the extent to which Whoopey is being deluded by an African lover, so that a tension arises as the novel concludes, between Adah's identity as an African, and as a woman. As the latter, she is able to empathize with the deflation Whoopey will surely face when her lover lets her down. As the former, she empathizes with the daily marginalization experienced by the road sweeper. However, it is because of her experience as a black woman in the metropolis that she wishes to and, in fact, can belong to no community. Only by being able to close the door on community does she attain "her independence, her

²⁹ Molefi Kete Asante, *Afrocentricity* (Trenton, NJ: Africa World Press, 1988), p. 25.

freedom, and peace of mind" (15). The predicament of a doubly defined consciousness (in terms of gender and race) leads her to aspire to a self-contained individuality, defined by class. The question which this desire triggers is could a character like Adah ever belong to a community of women, or is her only option really the solution of self-reliance and economic aspiration? In essence, can there be such a thing as a universal feminism, or does that subsume too many other identities and lead to a mirroring of the imperial paradigm in the name of equality?

The debate as to whether there is a need for an African feminism as a counterbalance to the Western hegemony of gender discourse is hardly new. The more provocative aspect implicit in Emecheta's novel is whether an African feminism based on the notion of community is desirable even if it is possible. The principal problem that the concept encounters in her text is the notion of community, and the formative restrictions the shifting mass beneath the term often places on the consciousness of the individual. Here is where Emecheta is most radical, for what she effectively celebrates in her African feminism as it reveals itself through Adah, is a feminism based on individual consciousness and not community. It plots a territory very different from that conventionally proposed by Feminists, but one that is more suitable to resisting African patriarchy. Traditional Western discrimination against women has relied on their isolation in nuclear units structured around the division between production and reproduction. The Western Feminist project rightfully saw the formation of a community of women as an efficient and practical way of resisting female entrapment voicelessly within the family unit. Community could break the power of the father and husband. However, most experiences in Africa were very different. Indeed, the community itself was more prominently used to police and limit the options available to women. Paternal authority resided within the notion of community, so that community is at worst intrinsically suspect, at best less than efficient, if one is in need of a means of subverting patriarchy. One solution, the one offered by Adah, is to claim an individuality and thus to limit the power community is allowed to exercise over individual women. The key to the success of this particular brand of African feminism draws on the development of the consciousness of the individual, already deployed as the crucial trope to resisting racism. The model Emecheta's text suggests was daring, and well ahead of its time. In the 1970s, she had already foreseen the demise of community as constructed in Western feminism, and located strategies to fulfill the aspirations of a generation of women, whose consciousness was born of a dual set of restrictions fashioned by the colonial experience and patriarchal communities.

If some of Emecheta's other pronouncements are to be believed, Adah's realization of an individualistic feminism should come as no surprise, and

indeed reflects a long-standing African tradition through which woman have not been isolated in a conjugal hearth, as reductive reproductive machines. In an interview published in 1992, Emecheta declares: "the reason why we Africans have difficulty identifying with feminism is because we have always worked. So it is no use telling us that feminism is something new. Even when you are going to your husband's house in the village, your mother will not just pack your beautiful clothes. She will give you utensils and tools for your work ... So for us, it is never ever that childbearing is a full-time occupation."³⁰ For Emecheta, Western Feminism clearly means allowing mothers to work, breaking the isolating shackles of a sole definition through maternity. But, in Africa, she claims, this has never been the case. Motherhood has always been a part of, not the entire, description of womanhood. What is most shocking to Adah in the 1970s' reality she describes is society's injunction preventing women from working if they are mothers. Indeed, Francis is the first to impose this regime on her once they reach England in *Second-Class Citizen*. So, for Adah, a feminism based on getting women out of the isolation of the home is a profoundly Western model that makes no sense in her African reality, and is only useful in the former metropolis.

In some respects, the feminism Adah develops in London follows an interesting trajectory through what Karen Offen terms the "relational" into the "individualistic" – two broad strands she identifies in the history of feminist thought in European societies.³¹ Relational feminists value a "womanliness" that is intrinsically compassionate and often communitarian, while the individualistic tendency "celebrates the quest for personal independence", transcending sexual identification and, effectively, going "beyond gender".³² Jennifer Dale and Peggy Foster, in their discussion of early-twentieth-century feminism, suggest a similar split, labeling the two strands "liberal feminism" and "welfare feminism".³³ The former strand sought equal rights in public spheres, was essentially middle-class, and fought to end all legal discrimination in order to advantage individual furtherance on merit. In contrast, "welfare feminists tended to prioritize the immediate material interests of women over and above abstract notions of equal rights".³⁴ During the process of establishing the British Welfare State,

³⁰ *Interviews with Writers of the Post-Colonial World*, edited by Feroza Jussawalla and Reed Way Dasenbrock (Jackson: University Press of Mississippi, 1992), "Buchi Emecheta", pp. 82-99 (p. 94).

³¹ Karen Offen, *European Feminisms 1700-1950: A Political History* (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 21.

³² Offen, p. 22.

³³ Jennifer Dale and Peggy Foster, *Feminists and State Welfare* (London: Routledge, 1986), p. 5.

³⁴ Dale and Foster, p. 8.

principally through the Beveridge Report, the welfare strand predominated feminist input into the debate, and often sought to improve the lot of women by treating them as paternalistically protected elements in a community-based structure. As Dale and Foster point out, a result of the gains this strand of feminism made in material provisions and protections for women as housewives within the incipient Welfare State, particularly the way in which it recognized the economic importance the role of the home-maker as "vital though unpaid",³⁵ was a reinforcement of the equation woman=mother, and that motherhood was deemed "their vocation to the exclusion of paid work".³⁶

Adah lives the consequences of the system welfare feminists helped to establish. However, by the end of *In the Ditch*, Adah has forfeited any pretense of belonging to community, come to despise the subaltern-producing mechanisms of a system that forces mothers not to work and altered her quest to one for personal fulfillment. Yet, for this, Joya Uraizee criticizes the characterization of Adah as a troubling valorization of "the competitive individualism that the capitalist system fosters."³⁷ Indeed, Adah's values are truly Thatcherite, avant la lettre. Her aspiration to a match-box house, her dismay at a welfare system deemed to serve the interests of a self-righteous liberal class, her overriding belief in self-reliance, and most importantly, her ultimate distrust of community, were fundamentals of the Thatcherite revolution that would be take place under a decade later. What Adah lives is what Thatcher abhorred, and the solutions both proposed – to make the working and non-working classes aspire to middle-class values, and to privilege individual consciousness over any notion of collectivity – are perhaps unsurprisingly similar. Yet the price paid is the sacrifice of community, and all the alienation that implies, as well as the "loneliness" that Adah will feel as she slowly withers away in an individuality foisted on her by bearing too many labels of exclusion.

³⁵ Social Insurance and Allied Services: Report by Sir William Beveridge, para 107 p. 49, quoted in Dale and Foster, p. 17.

³⁶ Dale and Foster, p. 19.

³⁷ Joya Uraizee, *This Is No Place for a Woman: Nadine Gordimer, Buchi Emecheta, Nayantara Sahgal, and the Politics of Gender* (Trenton: African World Press, 2000), p. 15.

NIKETCHE E OS VÁRIOS PASSOS DE UMA DANÇA

Robson Dutra
UERJ/FAPERJ-Brasil

A literatura, em suas diversas possibilidades de captação do real, registra questões relevantes em relação à figuração da mulher. À guisa de exemplo, podemos mencionar Penélope, personagem da *Odisséia*, que se tornou paradigma da mulher no imaginário cultural grego, visto que a personagem, à espera do retorno de seu marido, organiza a casa, ocupa-se da educação de Telêmaco, seu filho, além de tolerar, por anos, a presença inconveniente dos pretendentes à sua mão, fiados na vã certeza de que Ulisses não retornaria a Ítaca, sua ilha natal.

A relutância em ceder aos apelos amorosos de outros homens faz com que a personagem em questão haja "com o coração rijo", resistindo à revelação feita pelo próprio marido quando de seu retorno. Apenas após inquiri-lo sobre questões pertinentes à intimidade do casal, como a localização da alcova nupcial, fabricada pelo próprio herói no tronco forte de uma oliveira de longas folhas, é que Penélope reconhece a identidade de Ulisses, enlaçando-o pelo pescoço, cobrindo-o de beijos para, posteriormente, retomarem contentes os hábitos do antigo leito.

Desse modo, configura-se a *areté* feminina em um texto que revela uma sociedade patriarcal, tanto na esfera divina quanto humana. Concomitantemente a elementos masculinos representados por Zeus, Poseidon, Atenas – que apesar de mulher foi concebida na cabeça de seu pai, sendo, por isso, dotada de forte carga masculina –, Ulisses e Telêmaco, essa qualidade feminina se une à astúcia que a faz tecer durante o dia e desmanchar à noite a mortalha para Laertes, seu sogro, além de organizar competições que envolvem os pretendentes em outras ocupações, deixando, assim, o casamento em segunda instância. É, por sinal, a enunciação de um deles, Antínoo que, ironicamente, define Penélope com acuidade, sobrepondo-a a mulheres de beleza sem par, como Tiro, Alcmena e Micena que, contudo, não tinham

idéias como as da esposa de Ulisses. Afinal, o casamento de Penélope e de Odisseu é presidido por Métis, a divindade nascida de Oceano e Tétis, primeira esposa de Zeus e a quem é atribuída, segundo enuncia Junito Brandão, a astúcia, a habilidade e a prudência.

De modo idêntico, nos é possível estabelecer considerações a partir do relato literário de outras mulheres, em outros tempos. Esse é o objetivo desse texto, que se centra na literatura de Paulina Chiziane, escritora moçambicana contemporânea que, de igual modo, reflete sobre sua sociedade a partir de figurações do feminino e de elementos a ele associados. Essa temática é amplamente abordada em *Niketche, uma história de poligamia*, romance publicado em 2002, que faz parte do *corpus* literário desse trabalho.

Um fato relevante das literaturas africanas, contudo, deve ser considerado: a literatura na chamada África lusófona foi implementada apenas a partir de fins do século XIX, de modo que muitas questões relevantes ao imaginário cultural desses países se encontram na oralidade, que, por sinal, é uma de suas características mais pronunciadas. Por isso, vários temas ancestrais pertinentes à figura feminina são facilmente encontrados em relatos orais através de entrevistas feitas a idosos, sobretudo no interior.

Em sua recolha de contos moçambicanos do vale do Zambeze, Lourenço do Rosário apresenta-nos o relato oral colhido de uma camponesa que apresenta a origem da poligamia. Segundo a narrativa, uma enchente no rio fez com que os homens que habitavam suas ilhas morressem todos afogados. Às mulheres sobreviventes coube assumir todos os trabalhos para a manutenção da vida naquela comunidade, exceto, obviamente, a procriação. Por isso, na medida em que envelheciam, a cidade se tornava cada vez mais vazia.

Tempos depois, dois irmãos que viviam em um povoado do outro lado do rio lançaram-se ao desafio de atravessá-lo. A empreitada, porém, logrou êxito apenas na ida, ficando os irmãos presos em uma das ilhas. Cansados de comerem peixe, foram em busca de outro tipo de alimentação e acabaram por encontrar uma lavoura de milho. Começaram a colher as espigas apressadamente, antes que os donos pudessem surpreendê-los, mas acabaram por cair em uma cova feita pelas mulheres, donas da lavoura. Passado algum tempo, tais mulheres os encontraram e ambos creram que seriam condenados à morte. Para sua surpresa, porém, a mais velha delas os levou a uma grande festa regada a cerveja. No dia seguinte, a chefe, em assembléia, pôs em decisão o futuro dos ladrões: aquelas mulheres que os quisessem mortos deveriam passar para seu lado esquerdo; as que os quisessem vivos, que permanecessem à direita. Nenhuma delas se moveu, vendo na situação a possibilidade de restaurar o ciclo de crescimento da vida, perdido com a morte de seus maridos.

A punição dos dois irmãos foi, portanto, dormirem cada noite com uma daquelas mulheres. Ao cabo de três anos, a aldeia estava outra vez povoada de crianças e um dos irmãos resolveu voltar às suas origens. O

outro assumiu o lugar, as mulheres e crianças como suas e ali permaneceu. Esta é a razão mítica por que, até hoje, sobretudo no meio rural moçambicano, a poligamia seja exercida com vistas à manutenção de atividades como a lavoura e, conseqüentemente, ligadas ao poder.

Fato que tampouco pode ser desprezado é a herança muçulmana que se presentifica em Moçambique, país cuja etimologia do nome se deve, provavelmente, ao xeque islâmico Muz Al Bique, cuja chegada a esse país ocorreu anteriormente à ocupação portuguesa. Sua fixação no extremo sul do país é também a possível resposta para o predomínio de relações de parentesco patrilineares que se opõem às matrilineares encontradas no norte.

No que se refere à obra de Chiziane, *Niketche* encena relações que são afetadas pela poligamia exercida por Tony, marido de Rami, a protagonista do romance em questão. Este se une a outras mulheres sem que, contudo, uma conheça a existência da outra. A trama descreve, desse modo, a reação da esposa e das diversas amantes ao se descobrirem participantes de um casamento múltiplo involuntário e as diversas situações com que se defrontarão para resolver esse dilema que aponta para uma reflexão sobre as figurações do feminino em Moçambique. Desse modo, um romance que poderia, a princípio, limitar-se a questões de amor e desamor, ciúme e vingança, reveste-se de contornos antropológicos ao encenar questões relativas ao imaginário cultural moçambicano.

Outro fato digno de nossa observação é que o substantivo que nomeia a obra se refere a uma dança de sedução originariamente feita entre zambianos e membros da etnia nampule, em que moças vestidas de tangas e missangas dançam, segundo a enunciação, “com arte, saudando todas as primaveras” (CHIZIANE, p. 60). O rito da dança não visa apenas à sedução da mulher ao seu amado, mas faz com que idosos recordem o amor que passou, que “mulheres desamadas” reencontrem no espaço aqueles com quem “cavalgam de mãos dadas no dorso da lua” e desperte, nos jovens “a urgência de amar, porque o niketche é a sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade” (p. 60).

A escrita de Chiziane acaba por alterar significativamente o sentido primordial dessa dança, posto que Rami, ciente da traição do marido, estabelece novos ritmos e passos que fazem com que Tony, suas amantes e as tradições nacionais sejam significativamente afetados. Esse fato se dá a partir do reconhecimento da poligamia e da participação de cada uma das amantes no casamento:

O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira-dama, a rainha-mãe. Depois, vem Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luisa, a desejada, no lugar de terceira dama. A Saly, a apetecida, é a quarta. Finalmente, a Manuá Saualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso (p. 60).

A estruturação dessa “geometria do casamento” e da constatação da existência das rivais é seguida do desejo e tentativa inevitáveis de vingança. No entanto, os conseqüentes embates físicos entre esposa e amantes acabam por resultar na preocupação de Rami em entender as razões tanto para a poligamia quanto pelo modo como é afetada por ela. Esse primeiro momento é permeado por questionamentos diante do espelho, nos quais Rami interroga sua condição de mulher, sua beleza, além de refletir sobre um curso que fez, promovido por uma conselheira sentimental, cujo objetivo é a sedução de seus maridos, que resultaria na eliminação do desejo de buscar companhia extraconjugal (p. 34).

É por sinal diante do espelho e das múltiplas refrações que esta superfície metaforiza, que Rami interroga a sociedade moçambicana e os estatutos que asseguram ao homem o direito de possuir várias esposas; é ali que se dá o *locus* de questionamento que a faz indagar o porquê de, apesar de seu casamento ser urbano e realizado segundo premissas cristãs, a personagem tem de enfrentar a poligamia do marido. É ali, por fim, que a personagem tenta entender as razões pelas quais as amantes aceitaram Tony em suas casas, apesar das suspeitas acerca de seu casamento e aventuras.

Este é, a meu ver, o momento crucial da narrativa em que Rami, como disse anteriormente, subverte o *niketche* como herança cultural, fazendo com que a melodia que embala seus passos seja entoada de modo diferente: o rancor inicial pelas rivais transforma-se em desejo de compreensão não apenas da situação em que se vê envolvida, mas também de questionamento do próprio papel que a mulher desempenha na Moçambique urbana e contemporânea.

A resposta ficcional dada por Paulina Chiziane a esse impasse encontra-se no modo como Rami insta as demais mulheres a esse mesmo tipo de questionamento que resulta em uma reviravolta significativa no comportamento das esposas de Tony.

Este, por sinal, empreende uma busca sôfrega por novas e diferentes mulheres que, interessadamente, metaforizam seu próprio país. Descendente da etnia machanga, do sul de Moçambique, Tony envolve-se afetivamente com Luiza, proveniente da Sambézia, no centro-norte do país – onde, por sinal, Chiziane, nascida no sul, reside atualmente. Julieta é maconde, assim como Saly. Saluá é oriunda do litoral norte, macua, portanto, e Eva, a mulata, também é nascida no norte. Esta observação é, ao meu ver, relevante, tendo em vista os postulados culturais moçambicanos a que me referi anteriormente. Além das questões matri e patrilineares, há uma tradição no norte matrilinear de as mulheres ali nascidas serem iniciadas na arte do prazer sexual que as leva, por exemplo, a alongar o clitóris e os lábios vaginais de modo a proporcionar – para desgosto das mulheres do sul – maior prazer ao parceiro e a si mesmas. São também as do norte que têm como característica as escarificações e tatuagens feitas na pele com vistas à maior sedução durante o encontro sexual.

São, assim, essas cinco primeiras mulheres que acabam por se unir para reorganizar o sistema poligâmico a que Tony as conduziu: deliberam sobre os dias de visita do marido, separam para ele as melhores porções das refeições que cozinham e desdobram-se em cuidados especiais. Por isso, exigem que Tony desempenhe suas funções conjugais eficazmente e encene a poligamia segundo as tradições que ele próprio buscou. Parte central desse sistema é a união de mulheres e filhos que vivem em uma mesma propriedade, com direitos iguais preservados e organizados em torno de atividades que assegurem a manutenção da família e de seu status o que, obviamente não se dá no caso em questão. O fracasso diante da imposição das mulheres torna-se o pretexto para que Tony se ligue a Eva, a sexta mulher que, por ser intelectualizada e não depender dele financeiramente, desestabiliza a relação e o impele para Gaby, a sétima e última das amantes. É importante destacar a simbologia do nome Eva por ser aquela que evoca, tal qual no mito bíblico, a idéia de pecado, se opõe à concepção cristã do casamento e resulta no repúdio à poligamia, outro motivo, portanto, para que Tony se lance nos braços da nova amante.

O desaparecimento de Tony, que parte em viagem secreta para Paris com Gaby, ocorre simultaneamente a um acidente de automóvel que vitima um homem cujo rosto não pode ser identificado, o que faz com que todos – com exceção de Rami – creiam ser ele o morto. Tal fato se torna pretexto para que Chiziane ponha em xeque mais um ícone da cultura tradicional moçambicana. Explico-me: de acordo com a tradição do *kutchinga*, uma semana após o enterro do marido, os parentes invadem sua casa e tomam posse dos bens acumulados por ele ao longo de sua vida, o que inclui, inclusive, sua mulher, que é levada ao *levirato*, ou seja, a dormir com o irmão mais velho do marido para que se mantenha a unidade do clã. O fato causa prazer especial em Rami, que festeja a tradição em função da beleza e do vigor do cunhado que não se acanha, em contrapartida, em pôr em prática mais um costume nacional.

Diferentemente do retorno de Ulisses a Ítaca, a volta de Tony a seu país se dá sobre o signo do fracasso, da vergonha e da indignação que resulta na dissociação da ordem moral e familiar que o faz questionar os costumes que anteriormente defendera. Considerando-se “assassinado pela tradição” (p. 228) e ciente da crueldade da sociedade que o escarnece, Tony não consegue adentrar com a mesma segurança o universo masculino que vivenciara, experimentando, desse modo, o peso da desigualdade social de que se prevalecera. Seu infarto decorre do abandono paulatino de cada uma de suas ex-mulheres, o que o faz empreender uma viagem de retorno ao seio materno, metáfora de seu insucesso e incapacidade de reagir à mudança notável de cada uma dessas personagens, cujos corações passam a se enrijecer diante de suas tentativas de sedução.

Irmanadas pelos esforços e transformadas por Rami, elas conseguem reverter o estado de dependência econômica e afetiva de Tony, passando a

buscar em outros braços o apoio não encontrado nos do marido/amante, além de se dedicarem a pequenos negócios que iniciam, como um salão de beleza e o comércio de roupas. Essa nova face da mulher faz com que seja criticamente enunciada a fragilidade que ela desempenha em um país em que ainda são praticadas atividades como o *lobolo*, ou seja, o pagamento de dote da família da noiva pelo casamento e o *levirato* a que me referi. Segundo Chiziane, os membros de sua etnia – tsonga – celebram o nascimento de um menino com brindes e evocações como *hoyo hoyo mati* (bem vindo à água), *atinguene tipondo* (que entre o dinheiro) e *hoyo hoyo tihomo* (bem vindo o gado), ao passo que uma mulher representa apenas mais uma força de ajuda no transporte de água, mais dinheiro ou gado a serem recebidos, muitos anos mais tarde, por seu casamento.

É nessa busca a respostas a questões que envolvem a mulher moçambicana que Chiziane dá voz, em *Niketche*, a uma habitante da Zambézia, mãe de cinco filhos. Deles, o mais velho é mulato, filho dos portugueses que a violaram durante a guerra contra o colonialismo. O segundo, de cor negra, é elegante e forte como o guerrilheiro moçambicano que a violou nessa mesma guerra, revelando, assim, a incapacidade de se distinguir o aliado do inimigo. O terceiro é mulato e filho de um dos comandados rodesianos brancos que lutaram contra as bases guerrilheiras do Zimbábue. O quarto é fruto de um dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país, após o término da guerra colonial e o quinto, por fim, descende do homem com quem se deitou por amor pela primeira vez (p. 277). No corpo da mulher lê-se, portanto, traços da história de um país e da cartografia do país. Por isso, a referência à personagem e aos diversos eventos que ocorreram nas últimas décadas em Moçambique. Ao referir-se aos quatro primeiros filhos como “filhos dos deuses do fogo, nascidos do poder de braços armados com metralhadoras”, a personagem reconhece a felicidade de haver gerado tão somente homens que, por isso, não conhecerão a dor física e moral da violação sexual a que foi submentida.

A consciência de uma escrita feminina e de seu universo não se limita, em Paulina Chiziane, apenas à ficção, mas resulta de uma série de experiências tidas pela autora que tem se imposto em uma sociedade que, tal como a de Penélope, é regida por forças notadamente masculinas. A solidão e o silêncio, afirma a autora em diversas entrevistas, a levaram à escrita como forma de preenchimento do vazio e da incompreensão que se erguem à sua volta e das demais mulheres que desafiam os cânones sociais. A projeção de aspirações femininas no campo afetivo, profissional e artístico, engendrou, desse modo, romances como *Balada de amor ao vento*, *Ventos do apocalipse*, *O Sétimo juramento* e *Niketche, uma história de poligamia*, em que as questões relativas à mulher tornam-se, além de um crescente exercício literário, via de acesso à reflexão sobre Moçambique e, por conseguinte, pontos convergentes nas diversas Áfricas que integram o continente.

O último capítulo de *Niketche* é marcado pelo final em aberto que não propõe qualquer solução para os conflitos vivenciados por Tony e Rami, ficando, por isso, a cargo do leitor imaginar alguns finais possíveis. Interessante é, sobretudo, que essa estratégia narrativa permite uma leitura da mulher e da sociedade moçambicana como partes de uma obra já iniciada, mas que tem ainda de passar por muitos desdobramentos até chegar ao capítulo final.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche, uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Editora Três, 1974.
- ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos moçambicanos do vale do Zambeze*. Maputo: Moçambique Editora, 2001.
- . “Niketche, o existencialismo no feminino”. In: *Revista Proler*, Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, n. 6, Moçambique, novembro/dezembro de 2002.

**NIKETCHE – A DANÇA DE AMOR, EROTISMO E VIDA:
UMA RECRIAÇÃO NOVELÍSTICA DE TRADIÇÕES
E LINGUAGEM POR PAULINA CHIZIANE***

Russell G. Hamilton

Prof. emérito da Universidade Minnesota/
Universidade de Vanderbilt (USA)

Com a publicação, em 1990, de *Balada de amor ao vento*, Paulina Chiziane ganhou renome imediato como a primeira mulher moçambicana a ser autora dum romance. Porém, em várias ocasiões, tanto oralmente como por escrito, a autora tem declarado que ela não é romancista. Ela se refere a si mesma como contadora de histórias, algumas sendo curtas e outras longas. Como é sabido, em grande parte do mundo de hoje, e certamente nos países da Europa e das Américas, um escritor que publica um romance que chega a ser aceite no chamado cânone de obras literárias, normalmente recebe elogios especiais no seu país natal por ter alcançado o auge de grandeza literária nacional. De modo geral, o género romance é visto, portanto, como o máximo e mais representativo dos modos de expressão literária produzidos em qualquer estado-nação. Mas Paulina Chiziane, ao insistir que ela é contadora de histórias e não romancista, sem dúvida está a reivindicar as suas raízes numa tradição de expressão narrativa africana e, especificamente, moçambicana. Ela assim está a seguir, *mutatis mutandis*, a antiga tradição da casta de contadores de histórias, conhecidos em certas partes de África como *griots*.

No seu papel de uma contadora de histórias que transmite a sua oralidade artística através da literatura, Paulina Chiziane é com certeza uma escritora. Devemos frisar que “literatura” é uma palavra que designa “letras” ou “grafia” e não “oralidade”. Portanto, o termo “literatura oral” é, de facto, um oxímoro,

* O presente artigo é uma tradução e revisão de “A Feminist Dance of Love, Eroticism, and Life: Paulina Chiziane’s Novelistic Recreation of Tradition and Language in Postcolonial Mozambique”, *Reevaluating Mozambique: Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 10, Dartmouth: University of Massachusetts (Spring, 2003), pp. 153-167.

isto é, uma contradição. Se bem que “literatura oral” seja um termo aceite por muitos estudiosos, não poucos, e particularmente africanistas, preferem usar o neologismo “oratura” para denominarem uma obra escrita que é influenciada pela oralidade. E Paulina Chiziane, em entrevistas publicadas, afirma que a tradição de contar histórias oralmente influenciou a linguagem, técnica e estilo dos seus quatro romances já publicados. Não obstante o facto de Chiziane se autocaracterizar como contadora de histórias e não romancista, ela presumivelmente aceita que os volumes da sua autoria publicados e postos no mercado em Portugal são mesmo romances. Notamos, portanto, que na capa de cada uma de suas três últimas obras – *Ventos do apocalipse*, *O sétimo juramento* e *Niketche: uma história de poligamia* – directamente sob o título aparece a designação “romance.” As referidas três obras, todas publicadas, em Lisboa, pela Editorial Caminho, aparentemente destinam-se a um público leitor não apenas composto de moçambicanos. *Niketche*, a obra sob consideração no presente artigo, faz parte duma série da Caminho que se denomina “Outras Margens: Autores Estrangeiros de Língua Portuguesa.” Com respeito a “margens”, a série pretende tornar obras da periferia – isto é, dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) – disponíveis a leitores do centro (i.e., Portugal e Brasil) do mundo de língua portuguesa.

Naturalmente, vocabulário e linguagem em geral têm uma importância especial com respeito a obras das “margens” do mundo de língua portuguesa. A este respeito, alguns possíveis leitores não moçambicanos, ao verem pela primeira vez a capa do romance mais recente de Paulina Chiziane, são capazes de achar curioso o facto de que o título principal, *NIKETCHE*, impresso em letras maiúsculas, não ser um vocábulo de origem portuguesa. Portanto, o leitor sem nenhum conhecimento das línguas indígenas de Moçambique bem pode sentir-se intrigado pela palavra algo exótica que precede *uma história de poligamia*, o subtítulo imediatamente compreensível a leitores que dominam a língua portuguesa. Por outro lado, a maioria dos leitores não moçambicanos terá de consultar o glossário inserido no volume a fim de saber que *niketche*, uma palavra bantu do norte de Moçambique, significa “dança de amor.”

Convém notar que não há glossário em *Balada de amor ao vento*, o primeiro romance de Paulina Chiziane, editado em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Notamos que se inserem relativamente poucas palavras indígenas nesse romance. Entre essas relativas poucas palavras indígenas usadas na narrativa e diálogos em *Balada de amor* aparecem *machamba* (campo cultivado) e *lobolo* (o pagamento pela noiva). Consta-se, porém, que hoje em dia estes dois substantivos, assim como vários outros termos indígenas, fazem parte do vocabulário activo da maioria de moçambicanos, seja qual for a sua etnia ou raça. Presumivelmente, Paulina Chiziane e os editores do livro não viam a necessidade de um glossário, pois esse primeiro romance dirige-se principalmente a moçambicanos alfabetizados e

leitores não moçambicanos que possuem um conhecimento do “português padrão moçambicano”.

Adiante na nossa consideração da forma e conteúdo de *Niketche* abordamos mais detalhadamente a questão do papel social, cultural e estético da linguagem usada na narrativa e diálogos das histórias contadas. Nesta altura, fazemos umas breves considerações sobre certos aspectos gráficos do volume. Embora certamente não uma manobra de mercadologia, ou, seja, *marketing*, a ilustração que adorna a capa do volume chama a atenção por causa do seu exotismo e do que alguns podem considerar ser seu erotismo. Pois a capa ilustra uma mulher nua, e a seu lado aparecem uma ave grande, duas cobras e um homem vestido e periférico a agarrar um dos répteis. Esta pintura arquetípica e totémica, de inegável atracção estética, foi criada por Malangata Valente, o célebre artista moçambicano.

O título híbrido envolvente e o aspecto gráfico atraente da capa preparam o leitor para as histórias a ser contadas no texto. Também cativante é a epígrafe telúrica e feminista que introduz as histórias: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz.” Sendo um provérbio da Zambézia, a província do norte de Moçambique, que segundo a autora a inspirou a escrever *Niketche*, a epígrafe serve para preparar o leitor a apreciar o tema feminista que percorre as histórias. A epígrafe proverbial também ajuda a estabelecer a tonalidade para a oralidade e o tratamento da tradicionalidade que permeiam a linguagem das histórias e seus temas sociais e culturais.

Rami, a protagonista e narradora de primeira pessoa nos quarenta e três capítulos sem título que constituem o texto, conta uma história cujo enredo tem que ver com a poligamia e, na verdade, aspectos históricos desse costume social multiconjugal em Moçambique. Desde a sua perspectiva como a primeira das cinco esposas de Tony, assim como a mãe de cinco dos dezasseis filhos de seu marido, Rami conta o que chega a ser uma história aparentemente simples, embora tematicamente multifacetada e com um enredo algo complexo. A história relata eventos, ocorridos ao largo de meses, tendo a ver com a vida diária de mulheres e a sua relação com o seu companheiro polígamo, outros homens e as suas famílias nucleares e extendidas. Outra questão abordada na história trata-se das relações entre as cinco esposas de Tony. A linguagem e estilo da narrativa e diálogos são infundidos com a obliquidade de uma prosa poética que frequentemente simula crescendos sinfónicos e alcança as alturas do realismo mágico.

A narradora de *Niketche*, sendo ela quem ecoa a voz da autora implícita, parece ser ambivalente, se não abertamente contraditória, com respeito à poligamia como uma instituição social em Moçambique pós-colonial. Numa entrevista publicada, em 1994, em *Vozes moçambicanas*, um volume organizado por Patrick Chabal, Paulina Chiziane estabelece um contexto para as atitudes da autora implícita e narradora de *Niketche* com respeito à poligamia e outras práticas tradicionais referentes à posição social da mulher. Na referida

entrevista, Chiziane afirma que aquilo que ela chama “poligamia escondida” constitui um grande problema numa sociedade de monogamia:

Porque hoje, de facto, é o que se diz: A poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco, dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior que a poligamia. (p. 299)

Na referida entrevista, Chiziane elucida, em grande parte, o que tanto Rami, a narradora, como outras personagens femininas e a própria autora implícita expressam no relato ficcional sobre a poligamia. De importância fundamental com respeito às histórias são as referências ao que era a poligamia no passado e ao que chegou a ser nos tempos contemporâneos, isto é, uma prática escondida. Numa segunda entrevista, esta publicada em *Moçambique: encontro com escritores*, um volume organizado por Michel Laban, Paulina Chiziane declara enfaticamente que “... é claro que não concordo com a poligamia.” (p. 976). Assim como na entrevista concedida a Patrick Chabal, Chiziane faz uma distinção entre o que ela denomina a poligamia adúltera contemporânea e a prática tradicional, a qual ela considera ter proporcionado um contexto familiar desejável para as múltiplas esposas e seus filhos. Em *Niketche* a dicotomia entre o tradicional e o contemporâneo desenvolve-se poética e às vezes dramaticamente. As histórias que constituem o texto não só enfocam a poligamia e outras práticas sociais tradicionais, elas também dão relevo a tais correlativos como amor, erotismo, religião, feiticismo, magia, etnicidade, maternidade e a posição social e económica da mulher.

O décimo primeiro capítulo é um exemplo particularmente notável no que respeita a como por todo o romance a contadora de histórias combina forma e conteúdo. Através de imagens singulares, metáforas atraentes e um fraseado rítmico, Rami profere um solilóquio dramático sobre a poligamia. Quatro parágrafos consecutivos, respondendo à pergunta retórica “O que é poligamia?”, começam com “Poligamia é...” No primeiro desses parágrafos a narradora responde assim: “Poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. Para pescar mulheres de todos os tipos. Já fui pescada. As minhas rivais, minhas irmãs, todas, já foram pescadas. Afiar os dentes, roer a rede e fugir, ou retirar a rede e pescar o pescador? Qual a melhor solução?” (p. 93) No que vem a ser um ponto transicional na linha da história, Rami entrega-se a uma espécie de reconstrução do poder regional e feminino relacionado à poligamia como prática tradicional ainda existe no seu país. Em vez de ver a poligamia como uma prática tradicionalmente matriarcal do norte de Moçambique, a protagonista considera-a uma prática baseada no poder e

dominação patriarcais que os homens do grupo étnico macua abraçaram quando foram convertidos ao islamismo. Por outro lado, Rami afirma que o seu próprio grupo étnico, do sul de Moçambique, também tinha raízes na tradição da poligamia. Com a chegada da cristandade, imposta pelos colonizadores europeus, segundo Rami, o seu povo “... jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário.” (p. 94). Esta visão é contrária à crença, expressada por várias outras personagens do romance, que a poligamia é uma prática matriarcal do norte, baseada na disposição, por parte da mulher, de compartilhar o seu marido com outras mulheres. Originalmente, Rami também possuía essa crença assim como a convicção de que tais tradições do sul, como o lobolo, são de índole patriarcal.

O capítulo onze representa, portanto, um ponto decisivo em que Rami, querendo resolver a crise, reúne as co-esposas de Tony numa conspiração destinada a eliminar a poligamia não tradicional por esta ser uma prática imbuída pelo poder masculino e que consitui uma forma institucional de adultério e concubinato. Em vez de tentar fugir da rede da poligamia, Rami deseja exercer a autoridade inerente a seu estado civil de *nkosikosi*, sendo este o título que designa a primeira mulher a entrar numa relação conjugal múltipla. Tony, desejoso de vingança, tenta divorciar-se de Rami, quem ele identifica como a conspiradora principal. Mas a *nkosikosi* recusa agir de acordo com o desejo de seu marido. Logo depois de organizar a tal conspiração, Rami empreendeu várias actividades libertadoras. No espírito da tradição de compartilhar o seu homem, Lu (Luísa), outra das cinco mulheres de Tony, permitiu que Rami dormisse com Vito. Acontece que Vito é amante de Lu. Podemos asseverar, aliás, que além de compartilhar o seu amante com outras mulheres, Lu pratica o que quase chega a ser poliandria, isto é, ter mais de um marido.

As restantes quatro mulheres de Tony colaboram com Rami, a *nkosikosi*, nas suas actividades libertadoras. Encorajada por Lu, Ju (Julieta), Saly e Mauá, Rami procura reafirmar e realçar a sua atração física, femininidade e sexualidade. No começo da história, o receio de perder Tony leva Rami a inscrever-se num curso oferecido por uma mulher identificada como uma conhecida conselheira de amor. Durante uma das primeiras aulas privadas, a conselheira de amor, sendo ela uma combinação de professora e feiticeira, assegura a Rami que ela sim possui femininidade. A conselheira de amor dirige-se a Rami assegurando-a que “Tu és feitiço por excelência e não deves procurar mais magia nenhuma. Corpo de mulher é magia. Força. Fraqueza. Salvação. Perdição. O universo cabe nas curvas de uma mulher.” (p. 44)

Em *Niketche*, um romance sumamente pós-colonial, as afirmações da conselheira, professora e feiticeira, ecoando a voz da autora implícita, realçam os ritos de iniciação, assim como os feitiços e o erotismo que redefinem e regeneram práticas tradicionais. A excisão genital feminina é, por exemplo,

um rito de iniciação ainda executado em certas sociedades. Segundo a Organização Mundial de Saúde, aproximadamente 85% de tais excisões executam-se em África. E é uma prática cada vez mais condenada pela comunidade, particularmente feminista, internacional e também por tanto mulheres como homens nos países onde a chamada circuncisão feminina persiste como um rito de iniciação. No romance sob consideração, a Rami, cada vez mais feminista, faz as seguintes observações relevantes: “Enquanto noutras partes de África se faz a famosa excisão feminina, aqui os genitais se alongam. Nesses lugares o prazer é reprimindo, aqui é estimulado.” (p. 46). As observações feitas por Rami bem podem levar alguns leitores, particularmente os que antes de ler o trecho acima citado ignoravam que existia o alongamento dos genitais femininos, a tornarem a olhar a ilustração que enfeita a capa do volume. Esses leitores poderão verificar que a mulher nua representada na pintura totémica tem *labia majora* – o termo científico que designa os lábios exteriores da genitália – alongadas. Mais adiante no romance, Mauá, a mais nova das mulheres de Tony, encoraja Rami a submeter-se a tal alongamento genital a fim de melhorar a sua atractividade sexual.

Representações imagísticas do erótico, embora certamente não pornográficas, constituem uma audácia por parte de um número cada vez maior de escritores pós-coloniais dos PALOP. O facto de que entre esses escritores há um número apreciável de mulheres pode ser atribuído ao desejo por parte das autoras de fazer, através do meio literário, declarações libertadoras. Para citar um exemplo no âmbito da poesia, “O mamão,” incluído na colecção *Ritos de passagem*, da autoria da angolana Paula Tavares, é uma obra líricamente sensual em que se emprega uma imagem da fruta em celebração da genitália feminina. Tal imagística sensual também aparece em *Niketche* na forma de alusões a uma criatura marina vaginal. Outro exemplo pertinente da sensualidade erótica feminina ocorre em *Totonya*, da autoria de Rosária da Silva, uma obra tida como o primeiro romance angolano escrito por uma mulher. Trata-se certamente do primeiro romance angolano pós-colonial escrito por uma mulher em que se retratam cenas explicitamente sexuais. A audácia sexual por parte de escritoras vem a ser uma forma esteticamente refinada de “womanist liberation” (“liberação mulherista”), sendo esta uma expressão cunhada por Alice Walker, a poeta e ensaísta afro-americana.

Nas obras novelistas de Paulina Chiziane, a tal “liberação mulherista” exprime-se frequentemente em termos fantásticos e paradoxais em torno de acontecimentos não apenas eróticos, mas também sociais, familiares e interpessoais. O que constitui um dos episódios mais bizarros nesta história fantástica de poligamia decorre com a suposta morte de Tony. Segundo alguns membros da sua família, Tony, um alto oficial da polícia, morreu num acidente de automóvel, e eles mesmos identificam, na cena da tragédia, o cadáver de seu querido parente. Consistente com o aspecto bizarro do episódio a

própria Rami por acaso passou pela cena do acidente e verificou que a vítima era um homem de mais ou menos 50 anos, a idade de seu marido. Mesmo assim, Rami sabe que o falecido não é seu marido, pois Eva, a amante mais recente de Tony, informou que quando o desastre ocorreu em Maputo ele se encontrava em Paris. De acordo com o realismo mágico que permeia o romance, apesar de ter toda certeza que seu marido está vivo e gozando os prazeres de Paris, inclusive a companhia duma francesa, Rami não contesta a verificação da morte de Tony. No trecho que segue, Rami, no fim da cerimónia funerária, revela os seus pensamentos:

A multidão lança gritos de bradar aos céus. É um oceano de desespero. Quem quer que seja o morto enterrado, teve um funeral condigno, com lágrimas que não eram suas. Eu estou serena, derramo uma lágrima apenas, para não estragar a minha pose. Olho para o Levy com olhos gulosos. Ele será o meu purificador sexual, a decisão já foi tomada e ele acatou-a com prazer. Dentro de pouco tempo estarei nos seus braços, na cerimónia de kutchinga. (p. 220).

Kutchinga é uma palavra bantu que se refere a levirato, este sendo o costume pelo qual o irmão mais velho do falecido é obrigado a casar com a viúva. Levy, cujo nome talvez seja uma derivação da palavra “levirato,” é o irmão que aceita a obrigação de casar com Rami oito dias depois da cerimónia funerária. Rami considera a união com Levy ser a sua liberação sexual assim como a sua dança de amor: “Daqui a oito dias vou-me despir. Dançar niketche só para ele, enquanto a esposa legítima morre de ciúmes lá fora. Vou pedir a Mauá para me iniciar nos passos desta dança, ah, que o tempo demora a passar! Deus queira que o Tony só regresse a casa depois deste acto consumado.” (p. 220). Ciente do que alguns podem estar a pensar, Rami protesta assim: “Chamem-me desavergonhada. Dêem-me todos os nomes feios que quiserem. Sou mulher e basta. Estou a cumprir à risca a tradição ditada pela família do meu marido.” (p. 220). Este e outros episódios semelhantes que decorrem na narrativa e diálogos são consistentes com a natureza de costumes e práticas reinventados do realismo mágico que caracteriza as histórias, enredo, linguagem e estilo de *Niketche*.

Seguindo dictames tradicionais, os pais do supostamente falecido Tony apoderam-se de grande parte das posses materiais, incluindo móveis, de sua nora Rami. Além do mais, eles informam-na que dentro de trinta dias ela há de sair da casa do marido falecido. As quatro outras cônjuges de Tony evitam a pilhagem e expulsão porque não tendo sido verdadeiras esposas, e sim concubinas, não são autenticamente viúvas. Além do mais, segundo os pais de Tony, cuja terra natal é o sul de Moçambique, essas quatro mulheres, não sendo do sul, têm outra cultura. Os do norte não seguem, portanto, a prática sulista que requer que o noivo pague o *lobolo* aos pais da noiva. E os sogros que se entregam à pilhagem alegam que os *xingondos*, ou naturais do norte, “... são unidos e provocar um é provocar todos.” (p. 221).

No oitavo dia após o funeral, Levy e Rami completam o *kutchinga*, e simbolicamente, a pseudo-viúva faz o *niketche*. Ironicamente, nesse mesmo dia Tony chega de Paris e regressa para a casa, já quase sem móveis, da sua “viúva”. Rami logo explica ao marido “reencarnado” porque a casa está quase vazia, e ela informa que “(a)té o *kutchinga*, cerimónia de purificação sexual aconteceu.” (p. 226). Com respeito ao enredo do romance, são verdadeiramente climáticos os acontecimentos em torno da suposta morte de Tony, desde a cerimónia funerária, até a *kutchinga*, o regresso de Paris do marido, a realização de prazer erótico por Rami e a vingança efectuada por ela e as outras esposas, ou concubinas. O desenlace do enredo da história central está repleto de episódios que, essencialmente, dramatizam a reinvenção vingativa da relação polígama que as cinco mulheres tiveram com Tony. Um resultado definitivo de terem tratado satisfatoriamente com uma tradição desarranjada, quatro das mulheres, Ju, Lu, Saly e Mauá abraçam a instituição de casamento monógamo. Notamos, porém, que a união entre Rami e Levy acaba sendo anulada. Nem por isso, Rami, juntamente com as suas co-conspiradoras, deixa de se sentir vingada. Todas as cinco mulheres realizam uma paz emocional e uma independência económica assim como a satisfação de terem participado numa experiência que conseguiu reivindicar a prática tradicional da poligamia.

Perto do fim do romance, Tony descobre que Rami está grávida. Enquanto Tony e Rami se abraçam, ela revela, porém, que o pai da criança é Levy. Rami então narra a conclusão bem descritiva de uma história de poligamia e do destino algo duvidoso de Tony:

Os seus braços [os de Tony] caem como um fardo. As três trovoadas que um dia tentou encomendar contra o noivo da Lu hoje atacam-lhe o cérebro, o coração e o sexo e fazem dele um super-homem calcificado no éden da praça. Ele só vê o escuro e a chuva. Fica uns minutos intermináveis a contemplar o vazio. Era uma ilha de fogo no meio da água. Solto-o. Não cai, mas voa no abismo, em direcção do coração do deserto, ao inferno sem fim. (p. 332)

As palavras exprimidas pela narradora fluem poeticamente. E assim como frequentemente ocorre em poemas, estas palavras proferidas pela narradora do romance transmitem uma obliquidade que talvez mais agrade a apreciação estética do leitor do que contribua a um entendimento completo da conclusão definitiva da história. Assim como outros estudiosos, acreditamos que o que caracteriza muitas obras pós-coloniais é a sua conclusão aberta. E *Niketche: uma história de poligamia* certamente é uma obra que segue essa norma tão ligada à teoria pós-colonial. A conclusão aberta de *Niketche* bem pode levar o leitor, e particularmente o crítico literário, a entregar-se a especulações a respeito do futuro de Moçambique, e, de facto, de todos os PALOP, um futuro tão ligado ao passado colonial. Portanto, a perspectiva pós-colonial de determinado autor angolano, caboverdiano, gui-

neense, moçambicano ou são-tomense faz com que as personagens, assim como a linha da história e os temas das suas obras, inevitavelmente reflitam, de menor ou maior grau, o legado do passado sócio-histórico, político, económico e cultural de relativamente novos estados-nações. Assim como vem a ser o caso no romance sob consideração, tal perspectiva também espelha o passado pré-colonial de crenças, costumes e idiomas indígenas.

Uma herança palpável do colonialismo na história da poligamia construída por Paulina Chiziane é a questão de raça, a cor da pele e afiliações étnicas em Moçambique pós-independente. Quando, por exemplo, as cinco esposas descobrem que Eva, a amante mais recente de Tony, é uma mestiça de pele clara, a Rami é levada a exclamar: “Uma mulata é uma rival a sério. Os homens negros são obcecados pelas peles claras, como os brancos são obcecados pelas cabeças loiras. Mas na verdade as escuras têm mais calor, eles sabem disso.” (p. 133) Na sua tentativa de determinar até que ponto Eva representa uma ameaça à sua relação com Tony, as cinco “escuras” debatem assuntos tais como o encanto físico da mulata e a sua posição social. A respeito da posição social de Eva, a esposa Lu assevera que ela é uma “mulata de terceira classe” cujo pai é com certeza um português que ocupava uma posição baixa na comunidade de colonos. Ao ouvir tais declarações, Rami apressa-se a pedir que as esposas negras não sejam racistas. Pois, ela pergunta: “... mulata não é mulher?” (p. 133). Mauá, a esposa mais jovem, apressa-se a responder assim: “- mulatas são mulheres e mais: são especialistas em magias de amor. Elas são a tentação no paraíso.” (p. 133). A referência a “magia” e “tentação” faz pensar no culto luso-tropicalista da mulata encantada. Além do mais, a referência que Mauá faz ao paraíso tem que ver com o nome da amante mulata de Tony. Isto é, faz pensar em Eva no Jardim do Éden. Sendo ela uma jovem tradicionalista do norte de Moçambique, Mauá defende o seu racismo, se não racismo, com a declaração de que a poligamia é para pretas, não para mulatas; Lu também entra no debate afirmando que “... (a)s mulatas de terceira são pretas e não se importam com a poligamia...” (p. 133). As declarações feitas pelas “irmãs”, e particularmente Lu, revelam que a autora implícita está bem consciente do facto de que raça é na verdade mais um constructo social do que uma realidade genética. A esposa Lu continua o seu argumento com a observação social que o que mulheres como Eva desejam “... é um poiso, para que o mundo diga: ela tem marido” (p. 133). Quando as esposas de Tony eventualmente o confrontam com a sua decisão de amigar-se com uma mulata, a sua resposta é consistente com a afirmação prévia de que ele é um marido nacional e contemporâneo até à quinta essência. Tony explica, portanto, que a sua decisão baseia-se na “(v)ontade de variar, meninas. Desejo de tocar numa pele mais clara. Vocês são todas uma cambada de pretas” (p. 140). Para Tony ser nacional, contemporâneo e também internacional é equivalente ao que podemos denominar o modo negro de ser branco. No âmbito

internacional, a sua vontade de variar o leva, durante a sua estada em Paris, a cortejar uma branca, de nome Gaby. Para os indígenas tradicionalistas da sua terra, Tony chega a ser, portanto, um amante internacionalista.

Após o pseudofalecimento de Tony, a questão da identidade de Eva sofre um giro étnico-regionalista quando, durante o encontro que reúne membros da sua família nuclear e da extendida e suas esposas e amantes, alguém pensa perguntar a Eva, a mestiça, de onde ela é. Eva logo responde: "... Sou de Palma, lá do canto norte desta terra, à beira do mar, de onde ninguém fala. Sou maconde." (p. 215) Os parentes, esposas e outras amantes de Tony emitem um brado colectivo de surpresa e descrença ao ouvirem que Eva pertence a um grupo indígena conhecido em Moçambique pela sua pureza étnica tradicional e pela força da sua identidade cultural. Eva também faz a declaração, talvez mais surpreendente, de que ela e Tony são apenas amigos, sem nenhum envolvimento amoroso.

Além dos paradoxos e situações às vezes fantasiosas que giram em torno de raça e etnia, o romance também aborda a questão de uniões sexuais, tanto intra como inter-raciais, tanto durante como depois do período colonial. Ao expressar algumas considerações relativas à exploração sexual da mulher, Rami oferece o seguinte exemplo forçadamente irónico:

Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbábue. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e segunda vez foi violada, mas à terceira e à quarta entregou-se de livre vontade, porque se sentia especializada em violação sexual. O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. (p. 277).

Rami assevera que esta mulher levou no ventre a história de todas as guerras lutadas em Moçambique colonial e pós-colonial. Mas esta mulher dá risada, canta e conta a sua história a quem queira ouvi-la, pois ela é feliz por ter parido só machos, que não terão que sofrer a dor de ser violado.

Como já foi observado, quatro das rivais na relação polígama com Tony acabaram por abraçar a monogamia. No que chega a ser uma oposição pós-colonial à exploração sexual da mulher colonizada, e assim subjugada, pelo homem dominante colonizador, Ju expressa-se com respeito ao seu novo marido. Ju, que normalmente fica calada durante as conversas, desta vez fala com energia e veemência durante uma sessão especial do parlamento conjugal das esposas e maridos polígamos. Dirigindo-se especificamente a seu ex-marido, Ju declara: "Tony, os teus filhos pretos têm um padrasto branco, subiram de categoria. O teu filho de dezanove anos cavalga um

mercedes que o padrasto ofereceu no dia dos anos. O meu novo marido é um português. Nós nos amamos, muito, muito, muito. É muito meiguinho, aquele meu velhinho. É viúvo, esse meu homem. E tem dinheiro. Muito dinheiro". (p. 325) Após o depoimento algo paradoxal proferido por Ju, Rami confronta Tony com um resumo do processo da desintegração da sua família polígama. Ela oferece um relatório sobre as novas relações matrimoniais, pelo menos duas das quais sendo inter-raciais, das ex-esposas polígamas. Rami exclama: "A Lu, a desejada, partiu para os braços de outro com véu e grinalda. A Ju, a enganada, está loucamente apaixonada por um velho português cheio de dinheiro. A Saly, a apetecida, enfeitou o padre italiano até que deixou a batina só por amor a ela. A Mauá, a amada, ama outro alguém". (p. 331) Uma combinação de vingança, pragmatismo financeiro e considerações maternas, mas também auto-estima feminista, paixão amorosa e, particularmente, no caso de Rami, uma "dança de vida e amor", justificam o desmantelamento duma configuração polígama baseada em adultério, concubinação e exploração patriarcal. No contexto da forma e conteúdo da história, a julgar pela perspectiva da autora implícita, a poligamia tradicional aparece ser paradoxalmente reivindicada como uma fonte de irmandade social e emocional e um elemento aglutinador de família. Esta poligamia tradicional e histórica também se elabora no romance como um modo de participar na condição do pós-colonialismo evolutivo de Moçambique e da família de nações mundiais.

No melhor sentido, o internacionalismo e globalização cultural manifestam-se na ex-colónia através da linguagem e estilo desta história de poligamia e de outros costumes tradicionais reiventados no romance. A propósito do referido internacionalismo, a derivação e simbolismo dos nomes de várias das personagens do romance reflectem aspectos interessantes da hibridade cultural. O nome Rami, por exemplo, que deriva duma combinação apocopada de Rosa Maria, sendo um nome comum em várias sociedades da Europa e das Américas, soa hibridamente africano. Assim o nome Rami exprime uma espécie de medida redefinida do tradicional. Por outro lado, Tony, a alcunha de António Tomás, é um nome muito comum nos países anglófonos da Europa e América do Norte e cuja ortografia e, presumivelmente, a sua pronúncia são pouco africanas. Neste romance moçambicano, Tony é a designação do mulherengo cuja promiscuidade vai do transregional, da multietnicidade nacional e duma obcecação por mulatas até a uma aventura amorosa internacional e inter-racial. Levy, o nome do irmão de Tony, também se destaca na história por ter um nome não comum em Moçambique, nem em outros países da África ao sul do Saara. Alguns leitores com certeza presumirão que Levy é um nome bíblico, precisamente do Velho Testamento ou Tora. Como já observámos, porém, sendo Levy o irmão que recebe Rami como herança, é bem provável que seu nome seja baseado em "levirato," o termo português equivalente a *kutchinga*, este sendo um vocábulo de um dos idiomas indígenas de Moçambique.

A natureza e etimologia de nomes das personagens conduzem-nos a uma consideração da questão de idiomas, tanto as chamadas línguas nacionais como a língua portuguesa em Moçambique. E também abordamos a questão do emprego de linguagem na expressão literária que caracteriza a obra sob consideração. Antes de mais, vale a pena constatar que em entrevistas e outras declarações a autora tem abordado a questão das chamadas línguas nacionais e do idioma oficial, assim como da linguagem da sua expressão literária. Chiziane confirma que a sua língua materna é chope. Quando os seu pais, de etnia chope, se mudaram com os filhos da sua vila natal de Manjacaze, na província de Gaza, para um subúrbio de Maputo, então Lourenço Marques, Paulina Chiziane aprendeu a falar ronga. E na escola primária ela adquiriu o seu conhecimento da língua portuguesa. Numa entrevista concedida a Michel Laban e publicada em seu *Encontro com escritores*, Chiziane confessa, porém, que apesar da sua aprendizagem escolar ela nem sabe nem quer saber falar e escrever o português padrão. Ela também revela que estudou linguística na Universidade Eduardo Mondlane. Depois de informar ao entrevistador que gostaria de poder escrever na sua língua materna e em outros idiomas indígenas, ela admite que, mesmo se pudesse compor obras literárias em chope e ronga, não seria pragmático por causa do número relativamente reduzido de leitores em perspectiva.

É claro que a ideia que Paulina Chiziane possui em relação à língua da sua expressão literária é bem pragmática. Por outro lado, ela também exhibe uma atitude com respeito à utilização de idiomas semelhantes à sua ambivalência em torno de certos usos e costumes tradicionais. A seguir cita-se um trecho bem revelador da entrevista publicada no referido volume de Patrick Laban. Os conceitos exprimidos servem para colocar no seu devido contexto a hibridade estilística, os meios retóricos e a oralidade simulada que dominam a linguagem da expressão literária de Chiziane:

Para mim, a utilização da língua portuguesa na escrita é um grande dilema. Na própria *Balada [de amor ao vento]* há uma série de termos que eu uso, que eu não sei se deviam ficar de uma maneira ou outra. Por exemplo, quando se fala de amor: bem, em português, porque eu ouvi-os meus namorados, pelo menos –, diziam: 'Eu amo-te', enfim, com uma voz mais bonita ou menos bonita, mas é nesses termos. Na minha aldeia, a declaração de amor é diferente, é '*Na kurandza, na kurandza, na kurandza*,' mil vezes... Então, há uma frase que eu ponho ali: Eu amo-te, amo-te, amo-te mil vezes amo-te.' Quer dizer, isso é, mais ou menos, uma tradução daquilo que o povo sente, daquilo que o povo diz. E, ao fim e ao cabo, está escrito em português mas não é português, não é nada, é uma coisa qualquer. (981-982).

O trecho acima citado serve para elaborar em termos mais explícitos o que Chiziane afirma numa entrevista prévia, na qual ela declarou uma intenção algo surpreendente quando, no fim do trecho que segue, ela põe uma pergunta intrigante: "Eu não quero escrever em português. Estou inte-

ressada em ser uma escritora africana de expressão portuguesa. Ao querer ser uma escritora de expressão portuguesa eu tenho esses problemas, porque eu não consigo traduzir directamente as coisas como elas são para uma outra língua sem ser a minha. Tenho que recriar a língua, e neste processo de recriação muitos valores se perdem. Mas o que é que eu posso fazer?" (p. 300; Chabal). Alguns estudiosos certamente discordam com a asserção implícita, por parte de Chiziane, de não ser uma escritora de língua portuguesa, mas sim de expressão portuguesa. Acontece que, hoje em dia, um número não insignificante de escritores e estudiosos rejeitam o rótulo, antes largamente aceitável, de "literatura africana de expressão portuguesa". Os que preferem outros rótulos, normalmente argumentam que essa designação transmite o sentido de uma literatura que "expressa" uma perspectiva lusitana em vez de um etos moçambicano, angolano, cabo-verdiano, guineense, ou são-tomense. Por outro lado, a declaração feita pela autora moçambicana a respeito duma expressão portuguesa "recriada" vem a ser convincente quando levamos em conta que a sua interpretação do valor conotacional do rótulo, no contexto do trecho acima citado da entrevista, é compatível com a ambivalência e obliquidade poética que caracterizam a prosa de ficção de Paulina Chiziane. Quanto à pergunta intrigante que conclui o trecho acima citado da entrevista, as obras literárias de Chiziane, particularmente *Niketche: uma história de poligamia*, constituem em si a resposta definitiva a "Mas o que é que eu posso fazer?" Pois assim como os usos e costumes tradicionais recriados exprimem novos valores, a expressão portuguesa recriada concede à obra um renovado mérito estético-cultural.

Aqui abrimos parêntesis a fim de referir-nos a dois estudos recém publicados que fazem contribuições importantes à questão de línguas em Moçambique no actual período pós-colonial. Em ordem cronológica, quanto ao ano de publicação, o primeiro dos estudos que abordam o assunto é *A questão linguística na África pós-colonial: o caso do português e das línguas autóctones em Moçambique* (2002), da autoria de Gregório Firmino. O segundo estudo é *Tão bem palavra: estudos de linguística sobre o português em Moçambique com ênfase na interferência das línguas bantu no português e do português no bantu* (2003), da autoria de Calane da Silva. Os dois livros citados, juntamente com outros estudos, analisam várias questões de ordem sócio-linguística levantadas na obra de escritores contemporâneos como Paulina Chiziane.

Concluimos por asseverar que *Niketche: uma história de poligamia* é uma obra rica em exemplos originais e imaginativos de palavras e frases indígenas, juntamente com oralidade, hibridade transcultural e usos retóricos, tudo a evidenciar o êxito da autora entre os principais recriadores contemporâneos da expressão portuguesa nas ex-colónias. O romance é ricamente complexo quanto a seus temas e forma. E simultaneamente a sua oralidade flui com uma compreensibilidade acessível a leitores tanto estrangeiros como

moçambicanos. Devido a *Niketché: uma história de poligamia* e a seus outros romances, Paulina Chiziane indiscutivelmente ocupa um lugar ao lado de tais inovadores contadores de estórias do Moçambique pós-colonial como Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Lília Momplé, Calane da Silva e Nelson Saúte.

Bibliografia:

- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Coleção: Palavra Africana. Lisboa: Vega, 1994, pp. 292-301.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de Amor ao Vento*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990.
- . *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999 (saiu em Maputo em 1995 com edição da autora).
- . *O Sétimo Juramento*. Lisboa: Caminho, 2000 (saiu em Maputo em 2000 editado pela Ndjira).
- . *Niketché: Uma História de Poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- FIRMINO, Gregório. *A Questão Linguística na África Pós-Colonial: O Caso do Português e das Línguas Autóctones em Moçambique*. Maputo: Promédia, 2002.
- LABAN, Miguel. *Moçambique: Encontro com Escritores*, vol. 3. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 968-994.
- SILVA, Calane da. *Tão Bem Palavra* (Estudos de linguística sobre o português em Moçambique com ênfase na Interferência das línguas bantu no português e do português no bantu). Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003.
- SILVA, Rosária da. *Totonyá*. Luanda: Brigada Jovem de Literatura de Angola. 1998.
- TAVARES, Paula. *Ritos de Passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985, p.15.

ELLE SERA... PROPHÉTISME ARTISTIQUE ET CREATION FEMININE DANS L'ŒUVRE DE WEREWERE LIKING

Sara Tagliacozzi
Università di Siena, Italia

Parce que les hommes ne cessent de penser à ce qu'ils font ou à ce qui leur arrive, parce que cette pensée est simultanément et nécessairement une pensée de l'identité, dans ses multiples dimensions, et de relation, dans ses différentes composantes, parce qu'elle ne cesse de s'exprimer partiellement au travers de pratiques et d'énoncés qui ont valeur interprétative, parce que le sens individuel ne peut se construire que par l'ébauche d'un sens plus général, l'étude des médiations, des schémas d'interprétation de l'événement proposés aux individus dans diverses sociétés, définit un lieu (intermédiaire entre structures et acteurs) qui, par sa dimension anthropologique, excède la sphère des réalités institutionnelles, même si les rapports de force qui sont à l'œuvre dans celles-ci s'y expriment aussi. (Marc Augé, La leçon des prophètes, 1995)

La terre tremble dans mes vertèbres fossiles / Face aux laves en fusion de mes croyances / Face au calme lustré de mon lac d'apparences. (Werewere Liking)

I

A une époque où des mondes jadis lointains et étrangers les uns par rapport aux autres se retrouvent liés par de strictes relations de dépendance, l'étude de l'ordre «des médiations» définie par Marc Augé se révèle particulièrement intéressante tout en nous lançant un grand défi: elle nous permet d'une part de travailler sur les pratiques qui traversent et relient de façon cohérente divers systèmes symboliques; d'autre part, la complexité des relations existantes aujourd'hui entre des systèmes symboliques jadis très différents exige d'ouvrir notre recherche à plusieurs niveaux d'enquête afin de

pouvoir décomposer et ensuite reconstituer le complexe réseau de relations qui produit les médiations qui nous intéressent. De plus, ceux qui s'occupent de l'ordre des médiations dans le contexte africain contemporain, doivent reconnaître avec Bayart:

qu'il n'est pas certain que dans les situations qui nous retiennent – les sociétés africaines contemporaines, enserrées dans un projet étatique, disloquées par la dépendance, plongées dans une crise hégémonique – l'on puisse parler avec M. Augé de «idéologique», ou, avec M. Sahlins, de «lieu institutionnel privilégié du processus symbolique, d'où émane une grille classificatoire imposée à la culture dans son entier» (Bayart, Mbembe, Toulabor, 1992:84).

Il faut donc considérer que ce qu'Achille Mbembe appelle synthétiquement «la notion d'Afrique» ou encore «la notion d'Afrique postcoloniale» est une réalité aux «multiple *durées* made up of discontinuities, reversals, inertias, and swings that overlay one another, interpenetrate one another, and envelope one another: an *entanglement*» (Mbembe, 2001: 14). *Entanglement* signifie enchevêtrement, entremêlement, présence simultanée de plusieurs ordres, con-fusion de temps. Werewere Liking de son côté écrit: «La terre tremble dans mes vertèbres fossiles / Face aux laves en fusion de mes croyances / Face au calme lustré de mon lac d'apparences»¹. Cette allégorie volcanique de la relation entre subjectivité et temporalité en Afrique postcoloniale restitue dans sa vive matérialité l'expérience de ce que Mbembe appelle «the *emerging time*» de l'Afrique postcoloniale. Ce temps est le résultat d'un «*interlocking* of presents, pasts, and futures, that retain their depths of other presents, pasts, and futures, each age bearing, altering and maintaining the previous ones» (Mbembe, 2001: 16). C'est le temps de la complexité, de la non-linéarité, c'est-à-dire le temps d'un système instable et dynamique dont la représentation est indissociable de l'expérience qu'en fait toute subjectivité singulière, en démêlant et tissant certains fils, en en laissant d'autres entremêlés.

Dans un contexte comme celui de l'Afrique contemporaine où on ne peut pas reconnaître l'existence d'un seul dispositif producteur d'une «idéologique» dominante, il est important de détecter les pôles² où naissent les processus de productions de sens, ainsi que les sujets qui participent à la formulation des différents schémas d'interprétation à l'œuvre dans l'espace social.

¹ «Seuls», in *Drôles de Poésies, spectacle chanté de Werewere Liking-Gnepo*, tournée automne 2003, inédit, p. 1 de 14 pages.

² Bayart, Mbembe, Toulabor, *La politique par le bas en Afrique Noire*, Paris, Karthala, p. 85: «La solution opératoire (...) consiste peut-être à concevoir non plus des sociétés monistes et uni-dimensionnelles, mais des espaces-temps produits comme autant de pôles par les acteurs sociaux, selon le principe de l'identification contextuelle et multiple dont parlent certains anthropologues».

Et dans un contexte aussi instable et conflictuel que le contexte postcolonial où l'accès au savoir a toujours représenté une possibilité de participation à cette «struggle of identifications»³ qui est à la base de tout changement historique et politique au sein des sociétés, le champ artistique apparaît comme un espace important de construction et de négociation des multiples modèles d'identification actifs dans la société africaine contemporaine.

En particulier, l'émergence, dans les années quatre-vingts⁴, d'une génération de femmes écrivains qui ont défié le silence culturel dans lequel les Africaines avaient été confinées depuis la période coloniale, a joué un rôle fondamental dans le mouvement de réappropriation de la part des femmes d'une présence active dans l'espace public africain. Les Africaines devenues artistes, intellectuelles, écrivaines, ont eu et ont à ce jour un rôle fondamental dans leur société: par leurs œuvres, leurs recherches et leur pensée, elles ont négocié la construction d'une société différente, contribuant à changer les équilibres de pouvoir entre genres, sinon au niveau directement matériel, au moins au niveau des représentations. Parmi les nombreuses voix de femmes intellectuelles et écrivaines qui ont contribué avec leur œuvres à l'affirmation d'une nouvelle «présence au monde au féminin» (Calle-Gruber, 2001) dans l'espace public africain, il y a celle de Werewere Liking, une artiste qui a toujours mis au centre de sa recherche et de sa production artistique une réflexion critique sur les femmes dans la société africaine postcoloniale:

Le monde a beaucoup été fait par les hommes et sans les femmes. En tout cas, en ce qui concerne l'Afrique, il y a eu une grosse rupture au moment où les initiations ont disparu et que l'école est venue sans les femmes. Les soi-disant indépendances sont arrivées mais sans que la femme soit capable de juger, d'apporter un avis en toute responsabilité, c'est-à-dire en disposant d'un maximum de connaissances par rapport aux choix qui ont été faits. Je pense que tout cela est en train de se corriger maintenant et que la femme doit se rendre compte de sa responsabilité et savoir que c'est elle qui peut le mieux corriger les erreurs qui se sont accumulées ce dernier siècle et qui ont amené autant des déséquilibres que nous vivons aujourd'hui. (entretien de Werewere Liking avec S. Tagliacozzo, Rouen, 11/05/2001)

³ Cf. Bhabha H., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

⁴ Je me réfère en particulier à l'Afrique francophone et, mis à part Werewere Liking dont parle cet article, aux œuvres littéraires de Ken Bugul, Angèle Rawiri, Aminata Sow Fall, Calixthe Beyala, Véronique Tadjo, Tanella Boni, et aux œuvres théâtrales de Marie-Charlotte Mbarga, Jeanne Ngo Libondo, Odia Kanku, Camille Otego, Jeanne Rasoanasy, Michèle Rakotoson, Charlotte Rafenomanjato, Jaqueline Lemoine, Saafi Ndara, Marthe Diur N'Tumb.

II

Née au Cameroun en 1950, Liking est une artiste polyvalente: écrivaine, elle a publié quatre chants-romans⁵ et plusieurs livres sur les traditions culturelles et rituelles des Bassa du Cameroun⁶; metteur en scène, elle a écrit et dirigé une vingtaine de pièces de théâtre qui ont fait le tour du monde; peintre, elle a exposé ses tableaux en Afrique et en Europe; musicienne, elle a mis en musique et chanté, avec le groupe «Les Reines-Mères», beaucoup de ses poésies. Elle réside depuis plus de vingt ans en Côte d'Ivoire où, après avoir abandonné son poste de chercheur à l'université d'Abidjan, elle a commencé à expérimenter sur le terrain les acquis de ses théories, en fondant en 1985 le Village Ki-Yi, une communauté d'artistes panafricains.

L'œuvre de Liking est, dans sa totalité, un rare cas de synthèse entre une élaboration théorique, une recherche artistique et une expérimentation sociale qui n'a pas d'équivalents dans le panorama africain, d'autant plus qu'il relève d'une conception et d'une pratique du rôle de l'intellectuel et de l'artiste comme héritiers des figures des initiateurs traditionnels et des prophètes actifs dans le champ religieux africain⁷. Dans ce sens, ma lecture de l'œuvre de Liking est celle d'un prophétisme artistique qui relie le mouvement de régénération de la société africaine à l'actualisation de savoirs initiatiques Bassa et au déploiement dans l'art mais aussi plus généralement dans la société de la puissance créatrice des femmes.

En proposant le champ artistique comme nouvel espace de médiation de la crise du sens dans le monde postcolonial, Liking s'est révélée une subtile interprète de la multiplicité des systèmes symboliques à l'œuvre dans le monde africain contemporain, dont les éléments principaux (glissement du champ politique au champ artistique de la réflexion sur le changement social, ses acteurs et ses dynamiques et glissement du champ religieux au champ artistique de la réflexion sur la régénération du monde et la création) traversent toute une constellation de discours africains et occidentaux⁸ sur le sens du monde

⁵ *Orphée-dafric*, Paris, L'Harmattan, 1981; *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan, 1983; *L'amour-cent-vies*, Paris, Publisud, 1988; *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004.

⁶ *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, (collectif), Paris, Nizet, 1979; *Liboy li Nkundung, conte initiatique bassa*, (collectif), Paris, Classiques Africains, 1980; *Contes d'initiation féminines*, (collectif), Paris, Classiques Africains, 1983; *Une vision de Kaidara d'Amadou Hampâté Bâ*, Abidjan, NEA, 1984.

⁷ Voir à ce propos J.-P. Dozon, *La cause des prophètes*, Paris, Le Seuil, 1995 et Pierre Medehouegnon, «Les écrivains et l'initiation traditionnelle», *Afrique littéraire et artistique*, 79, 1986, pp. 48-55.

⁸ Dans la constellation des *Postcolonial* et *Cultural Studies*, on peut facilement reconnaître un mouvement de projection du champ politique au champ artistique des questionnements sur le changement social qui suivent les réflexions développées par

contemporain, et créent un horizon commun à partir duquel on peut parler d'un «tout-monde» (Glissant) où Werewere Liking entre en correspondance à plusieurs niveaux avec les différents sujets qui l'habitent. Si son œuvre est interrogée par des critiques occidentaux⁹ pour son potentiel de subversion discursive en contexte postcolonial, c'est dans la société africaine qu'elle trouve le principal destinataire de son projet de régénération.

Liking ne se définit pas comme prophète, mais plutôt comme prêtresse dépositaire d'un savoir initiatique, le savoir Ki-Yi, utilisé dans la tradition Bassa pour résoudre les moments de crise collective ou individuelle, et qu'elle a adapté comme savoir de formation artistique. Par le biais de la définition de prophétisme artistique, il me paraît néanmoins possible de mieux cerner la spécificité de la médiation opérée par Liking à l'égard de l'*entanglement* postcolonial. Le choix de la catégorie de prophétisme artistique répond à deux exigences interprétatives: d'une part, faire ressortir les relations structurelles existant entre différents aspects du travail de Liking (le discours, la pratique sociale et la production artistique); d'autre part, montrer l'enracinement de Liking dans le contexte historique et culturel particulier de l'Afrique contemporaine, tout en saisissant les liens qui relient son expérience à celle de sujets qui habitent un tout-monde commun.

III

Il naîtra ici de nos tâtonnements nos bafouillements / de notre pompeux-cieux nos souvenirs empoussiérés / de nos dures leçons mal digérées mal assimilées / il naîtra de notre merde notre sang / humus de fécondation et de fertilisation magiques / il naîtra une Nouvelle Race d'hommes / de souffle et de feux divins / ... C'est écrit. Ici. Pour une fois... / Elle sera de jaspe et de corail / Elle sera de souffle et de feu. (1983: 9)

Gramsci, Althusser, Foucault et Said sur le rôle des processus d'identification symbolique dans la constitution et le changement d'un ordre social. Dans cette ligne de réflexions, et surtout dans les études menées par Bhabha, Ashcroft, Griffith et Tiffin, le champ artistique est considéré comme un espace de négociation de la «lutte des identifications». C'est intéressant de voir comment, à côté de cette théorie et de cette critique, il y a aussi des artistes de renommée internationale, comme Pistoletto, qui suivent ce même discours dans leur recherche artistique (voir www.cittadellarte.it).

⁹ Cfr. Irène Assiba d'Almeida, *Francophone African Women Writers. Destroying the Empitness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994; I. A. d'Almeida, «The Intertext: Liking's Tool for Transformation» in Mary Jean Green et alii, *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 265-284; Anne Adams, «To Write in a New Language: Werewere Liking's Adaptation of Ritual to the Novel», *Callaloo*, 16 (1), 1993; Judith Miller, «Werewere Liking: Pan/Artist and Pan-Africanism in Theater», *Theater Research International*, 21, 1996; Michelle Mielly, «The Aesthetics of Necessity, an Interview with Werewere Liking», *World Literature Today*, 52 (6), 2003; Sara Tagliacozzo, «Utopias of Change: Werewere Liking's paroles-actes», *EJWS*, 11 (3), 2004, pp. 381-396.

Comme tout mouvement prophétique, celui de Liking se caractérise par un discours annonçant une renaissance et par une communauté destinataire de la parole prophétique adhérant aux pratiques rituelles structurées par le prophète et créant ainsi un mouvement¹⁰. Si dans le cas des mouvements prophétiques religieux le cadre de référence des paroles-actes du prophète est celui de la gestion de maladies, de morts, stérilités et sécheresses, dans le cas du prophétisme artistique de Liking il s'agit de combattre une dépendance au niveau de l'imaginaire, voire, opérer une décolonisation de l'esprit¹¹. Le mal de l'Afrique contemporaine se résume pour Liking dans la perte de tout esprit créateur et critique, dans une sorte de «zombification» de l'imaginaire qui fait que les Africains ne savent même plus choisir leurs désirs et leurs pensées:

C'est vrai le pauvre de Lunai [Afrique] manque même de l'acuité des cinq sens les plus courants. Il est amoindri jusqu'au rêve jusqu'à l'imagination jusqu'à l'instinct de conservation... Voyez vous... Les Tsé-Tsés... La Contagion...

Alors les quatre cinquièmes de la population végètent dans l'extrême pauvreté et déambulent vides morts-vivants pauvres parce qu'on l'a fait croire, vides parce qu'on l'a affirmé, morts parce qu'on l'a cru, vivants parce qu'on bouge, trime et «l'apologie du jour» exalte la joie de vivre du Négro-Africain quand la jeunesse ne sait plus, n'ose même plus danser et devient spectateur même devant les soubresauts d'un mourant qui brasse la peste des désirs morts-inassouvis sourdant de partout dans un glouglou d'intestins en crise d'aérophagie...

Et nous nous laissons rouler dans la masse avec des prises de conscience intermittentes: nous avons été dévorés par un monstre. (1983: 46)

Face à cette crise de l'imaginaire, Liking revendique un rôle de médiation pour une figure d'intellectuel-artiste qui, tout en appartenant au monde de l'université, poursuit un projet d'action culturelle qui s'inscrit dans la lignée des initiateurs traditionnels et des prophètes religieux, voire dans la tradition de la parole sacrée des ancêtres, en faisant de la parole poétique moderne une nouvelle forme de parole initiatique, un «mot force» capable de secouer la société africaine et de l'initier au changement: «poésie – philosophie – efficacité» (1981: 22).

Liking présente son projet prophétique artistique dans le chant-roman de 1983, *Elle sera de jaspé et de corail. Journal d'une misovire*. Organisé comme un journal de neuf pages, sur le modèle des initiations Bassa, ce texte propose une réflexion sur la crise morale, politique et culturelle de

¹⁰ Voir à ce propos le numéro 13, 2002, de la revue *L'art du comprendre*, dédiée à «Penser le prophétisme».

¹¹ Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: the Politics of Language in African Literature*, London, Currey and Heinemann, 1986.

l'Afrique établissant une connexion entre recreation, renouvellement du monde et individuation de la femme comme sujet protagoniste du processus de changement en tant que créatrice, génératrice du nouveau:

Il ne faut pas que la femme ait peur de ses multiples créativités qu'elle porte en elle en plus de la procréation, c'est-à-dire sa créativité spirituelle, sa créativité intellectuelle, sa créativité artistique, sa créativité sociale. (Entretien avec S. Tagliacozzo, Abidjan, 20/07/2002)

A la critique de l'ordre masculin postcolonial responsable de la crise africaine, Werewere Liking fait correspondre une recherche formelle tout à fait originale qui entraîne dans l'écriture un bouleversement de la distinction entre genres littéraires, un changement continu des registres linguistiques, une totale indifférence à la ponctuation du texte, le recours à des tournures de style caractéristiques de l'*orature*¹², produisant une «écriture réflexive», «qu'il est difficile d'accepter parce qu'elle travaille sur elle-même en tant que forme d'art»¹³.

La définition de l'auteur du journal comme *misovire*, un néologisme qui s'écarte du sens littéral de «qui déteste l'homme» pour signifier «une femme qui n'arrive pas à trouver un homme à admirer»¹⁴, positionne l'écriture et la pensée de Liking à partir d'une formulation du féminin comme principe vital et créateur. Ce discours *au* féminin constitue l'écart qui différencie Liking par rapport à la tradition du discours panafricain, et qui définit son projet de décolonisation de l'esprit sur le plan d'une révision de l'ordre du discours colonial à partir de la construction symbolique du féminin et du masculin. La première cible du projet de Liking de recreation du monde africain est donc la langue coloniale, considérée comme inadéquate pour soutenir un processus de transformation et de régénération de la société africaine contemporaine, pour devenir la langue de la mémoire et de la prophétie du peuple africain, quitte à accueillir la voix des femmes, détentrices d'une puissance créatrice que les hommes ne possèdent pas:

Je suis l'atome primordial qui ne saurait se contenter d'une côte masculine pour Etre / Je suis la Matrice-Mère où sont en gestation et les Idées et les Formes et le Souffle de vie afin que tout soit parce que je suis. / Et tout est. / Je suis femme des hommes et des femmes qui viennent de la femme. / Je

¹² D'après Jeremy Hawthorn, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, London, Arnold, 2000: «*orature*: by extrapolation from *literature*, a body of works of art transmitted in oral rather than written form and stored in memory rather than in writing, along with the conventions and techniques associated with oral transmission and memorial storage».

¹³ Sennen Andriamirado, «La femme par qui le scandale arrive, entretien avec Werewere Liking», *Jeune Afrique*, 1172, 22/06/1983.

¹⁴ Bernard Magnier, «A la rencontre de.. Werewere Liking», *Notre Librairie*, 79, 1985.

marche devant et je suis. / Je marche derrière et je précède. / Je suis tout ce qui va de l'avant et avance vers le divin. (1983: 93-4)

Toutefois, même si Liking considère les femmes comme les sujets privilégiés de sa démarche rénovatrice, les seules capables à son avis de secouer la société africaine et de ramener une harmonie et un sens au monde¹⁵, elle doit reconnaître que la situation est tout à fait différente dans la réalité:

Que vais-je bien dire sur la femme à cette pointe de complétude où doit enfin se manifester une certaine créativité une base d'harmonie? Devrais-je encore une fois me contenter de vœux pieux? Oserais-je parler de la fécondité de la femme alors qu'elle n'en veut plus? Pendant qu'elle parle d'une émancipation difficile à définir au moment même où elle perd la conscience de sa valeur et ne désire plus que devenir «l'homme», pire que le mâle... à l'heure où elle se laisse entretenir tout en se gargarisant de mots creux: égalité émancipation féminisme vais-je pouvoir chanter l'Être? Me lever et dire: je suis femme. (1983: 93)

Ce passage permet de comprendre la complexité de la réflexion de Liking sur les questions de genre en Afrique: si d'un côté elle considère la femme comme un sujet qui doit se libérer de la condition de marginalité culturelle et politique dans laquelle elle est restée depuis la période coloniale¹⁶, en même temps, cette démarche de libération ne peut pas passer par la simple adhésion aux idées des mouvements féministes occidentaux. Ce que Liking vise est certes la dénonciation de l'invention, à l'époque coloniale, d'une tradition de contrôle et de suprématie masculine sur la femme africaine mais, quant à la réparation des déséquilibres instaurés avec la colonisation, cela doit avoir lieu à partir du retour à une vision de la femme issue des initiations féminines traditionnelles. Liking touche là une question qui, depuis plusieurs années, revient dans les discussions des spécialistes du postcolonialisme et du féminisme: «which comes first, gender or race?»¹⁷. Dès sa naissance, au début des années quatre-vingts, le soi-disant «third world woman debate» a tourné principalement autour de deux questions. Il

¹⁵ Liking écrit dans son deuxième chant-roman, *L'amour-cent-vies*: «Cesse de pleurer je te raconte le mystère du mâle: / il est myriade d'atomes éléments épars / il est poussière et grains de sable / Pour être forme force / Pour devenir volume figure rocher marbre / Il faut la femme / Le liant consolidateur créateur / Dieu est femme et la femme le sait / Et la femme le sait / Dieu sait pourquoi...» (1988: 43-4).

¹⁶ Sur la question de l'invention d'une tradition patriarcale africaine à l'époque coloniale, consulter Terence Ranger, «The invention of tradition in colonial Africa», in E. J. Hobsbawm, T. Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹⁷ Sara Superi, «Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial Condition», in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 273.

y avait, d'une part, le chantage du renoncement à l'émancipation des femmes dans un contexte postcolonial, au nom d'une solidarité entre hommes et femmes dans la lutte anti-coloniale¹⁸. D'autre part, il y avait les critiques d'ethnocentrisme que de nombreuses intellectuelles originaires des anciennes colonies ont adressé aux représentantes du féminisme occidental, à cause de leur représentation des femmes des pays du soi-disant Tiers Monde comme un sujet unique, aussi monolithique qu'objectivé,

the average third world woman [who] leads an essentially truncated life based on her feminine gender (read: sexually constrained) and being «third world» (read: ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized, etc.)¹⁹.

Coincées à l'intérieur d'une double représentation, celle de traîtres de l'idéal anti-coloniale, et de sujets totalement «powerless» (Talpade-Mohanty), les femmes des mondes postcoloniaux risquaient, d'après ce que G. C. Spivak écrivait en 1985²⁰, d'être le seul sujet subalterne de la *postcolony* vraiment dépourvu de parole.

Dans son discours, Liking refuse tant l'invention coloniale d'une tradition africaine patriarcale et le chantage «first things first» de l'homme africain, tant la représentation opérée par le féminisme occidental de la femme africaine comme sujet «powerless»:

Remonter aux anciens systèmes d'éducation des femmes, en Afrique, pourrait nous éclairer un peu... Dans certaines traditions africaines, on a tenu en si haute considération le rôle de la femme qu'on a conçu une éducation spécifique pour elle. Etre femme était, en même temps, un état et un statut, un métier et une fonction, un art de vivre. Ceci est vérifiable dans le nombre et la variété des initiations exclusivement féminines. Dans les civilisations Bassa par exemple, il y avait plusieurs sortes et niveaux d'initiations féminines. Pour des fonctions de conservatrice et de promotrice des traditions par les arts, on l'initiait à la maîtrise des chants, épopées, mythes et cosmogonies, histoires des familles et des tribus, etc. Pour des fonctions mystiques et occultes, on la préparait à être médium, prêtresse, guérisseuse... Mais on l'éduquait aussi, et surtout, pour ses fonctions de mère et d'épouse, de don-

¹⁸ «No, no my sister, / my love, / first things first! / Too many gangsters / Still stalk this continent / too many pirates / too many looters / far too many / still stalk this land / When Africa / at home and across the seas / is truly free / there will be time for me / and time for you / to share the cooking / and change the nappies - / till then, / first things first!» Felix Mnthali, *Letter to a Feminist Friend*, cité par Kirsten Holst Petersen, «First Things First. Problems of a Feminist Approach to African Literature», *ibidem*, p. 253.

¹⁹ Chandra Talpade Mohanty, «Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses», *ibidem*, p. 261.

²⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice», *Wedge*, 7 (8), 1985.

neuse de vie, garante de la continuité de la société, formatrice d'hommes et de destins. Certains niveaux de ces dernières sortes d'initiations révèlent à la femme sa complétude d'hermaphrodite, son autonomie, sa responsabilité et son pouvoir et la préparent à transcender les apparences²¹.

Si donc Liking fait appel à un retour vers la tradition en tant qu'instrument de rachat et de régénération, elle ne se réfère pas à la tradition inventée du patriarcat colonial, ni à la tradition d'émancipation du féminisme occidental; elle se réfère plutôt à une tradition plus ancienne de femmes puissantes et responsables, une tradition de prêtresses, de guérisseuses, de chefs de communauté, une tradition de reines-mères²². C'est à partir de cette tradition idéale que Liking ressent la nécessité de ramener la femme à endosser les responsabilités de son pouvoir, le pouvoir même de la création: elle doit arrêter d'avoir «peur de sa puissance de son désir, peur de soi-même» (1983: 80) et assumer la responsabilité de ses multiples créativités, en devenant ainsi «Eternelle Mère / Mère de la mer / Femme de toujours / Lumière du Grand Sentier / Manifeste encore ici et maintenant / La prochaine humanité de souffle et de feu / la race – Femme – lumière des corps et des cœurs» (1983: 96).

IV

Face à la nécessité d'éveiller l'esprit créateur des femmes et des hommes, Liking élabore une adaptation du savoir Ki-Yi des Bassa du Cameroun, en en faisant un savoir de formation de l'artiste. Proposant un modèle de changement social centré sur le concept de création, Liking trouve dans le champ artistique un espace d'action stratégique:

²¹ Werewere Liking, «Les Rassembleuses de danses», *Femmes en Francophonie. Les Cahiers de la Francophonie*, 8, 2000, p. 143.

²² A mi-chemin entre l'histoire et la légende, les reines-mères sont représentées comme des femmes puissantes et mystiques. Werewere Liking, artiste polyédrique, prêtresse, chef du village Ki-Yi, rentre naturellement dans cette tradition un peu assombrie, oubliée, dont les interprétations nous intéressent, plus que la vérification des sources. On sait, de toute façon, qu'il y eut des femmes-chef ainsi que des reines-mères au Cameroun central, au Sénégal du sud, en Sierra Leone, en Côte d'Ivoire, au Nigeria, au Tchad, en Angola, en Afrique du Sud. Parmi beaucoup d'elles, reste légendaire la reine-mère Aura Pokou, qui est censée avoir fondé le règne Baoulé en Côte d'Ivoire, la reine Aisa Kili Ngirmaramma du règne Kanuri du Bornu, la reine Mma Ntatisé dans la région du Natal, ou la bien plus ancienne reine Nzinga Mbande, qui s'opposa fièrement à l'avancée des Portugais dans le territoire qui allait devenir l'Angola, ou encore la reine Amina de Zaria et la reine Kimpa Vita, connue par la suite sous le nom de Béatrice du Congo. Cfr. Catherine Coquery-Vidrovitch, *African Women. A Modern History*, Boulder, Westview Press, 1997.

J'ai l'impression qu'avec l'art on peut plus facilement comprendre ce que c'est que la créativité. Les gens croient que quand on parle de créativité c'est seulement la créativité artistique, mais parce que la créativité artistique est la plus évidente. Donc, on peut plus facilement faire comprendre cette notion de créativité aux gens. Quand les gens créent artistiquement tu peux leur expliquer le passage de cette créativité dans la vie quotidienne plus facilement. Mais, en fait, je crois que la créativité est inhérente à la responsabilité. Parce que celui qui n'est pas responsable ne peut pas vraiment créer. (Entretien avec S. Tagliacozzo, Abidjan, 20/07/2002)

C'est ainsi que le théâtre arrive à être considéré par Liking l'espace rituel moderne de la médiation, instrument de création d'une *communitas* (Turner, 1982) rituelle entre acteurs et public dans laquelle peut s'agencer une critique et une révision des structures symboliques dominantes, voire une pratique de décolonisation de l'esprit:

Et le théâtre se fera rituel d'initiation qui conduira jusqu'au paroxysme qui prédispose au choix. / Et il faudra choisir / Et chacun sera mis à nu sur scène et sera vu par tous / Il faudra bien qu'il se voie! Et il se verra! (1983: 105)

Si dans tout mouvement prophétique la parole prophétique doit être toujours accompagnée par une pratique rituelle qui assure le procès de régénération chez la personne qui la suit, dans le cas de Liking, cette pratique rituelle (qui est en même temps un acte de régénération) est représentée par l'acte artistique, et plus spécifiquement par la performance théâtrale. La connotation de la scène théâtrale africaine comme espace moderne et sacré de médiation de la crise du sens postcolonial et de pratique rituelle régénératrice permet à Liking de ne pas s'arrêter à la production d'un discours critique sur la société africaine, et d'essayer de participer réellement à la «lutte des indentifications» active dans l'espace culturel postcolonial.

La fondation, deux ans après la publication du *journal d'une misovire*, du Village Ki-Yi, une communauté d'artistes engagés dans une expérimentation sociale du modèle de société d'êtres créateurs esquissé par Liking dans son journal, montre bien comment pour Liking la parole doit trouver une traduction opérationnelle pour être efficace. Avec la fondation de la communauté d'artistes dans la commune Riviera II à Abidjan en 1985, Liking a inauguré l'expérimentation du projet prophétique développé dans le *journal d'une misovire*, en établissant une relation de transmission, de confrontation directe avec un groupe de personnes prêtes à mettre en pratique son enseignement, sa parole. Le village est devenu, avec le temps, un espace d'expérimentation socio-politique d'une communauté panafricaine; le laboratoire d'une culture et d'un art panafricain; une communauté guidée par une femme engagée dans une révision des relations entre les genres à partir de la confrontation avec les traditions africaines et l'histoire coloniale; une société d'initiés au savoir Ki-Yi.

V

Lors de ma première ethnographie en 2002 au Village Ki-Yi, j'ai rassemblé les témoignages de plusieurs artistes du village, pour confronter l'expérience des *anciens* avec celle des membres plus jeunes et pouvoir ainsi tracer l'histoire de la communauté prophétique qu'a été le Village Ki-Yi. Si tous les membres du village, sans distinction d'âge, partageaient une vision de l'art comme moyen de régénération, de libération d'une condition de dégradation individuelle et collective, il n'en reste pas moins que l'expérience des nouvelles et des anciennes générations de *kiyistes* se différenciait nettement par rapport à la conception du savoir Ki-Yi, différenciation qui n'était pas directement liée au temps de permanence dans le village, mais plutôt à l'évolution de la communauté elle-même. En effet, si pour les jeunes *kiyistes* le savoir Ki-Yi est strictement fonctionnel à la formation artistique, pour les anciens le savoir Ki-Yi a pu être à la base non seulement de leur formation artistique, mais aussi de l'expérimentation de formes d'organisation sociale où une recherche individuelle d'autonomie et de responsabilité se greffait sur des structures d'interdépendance représentées par des unités sociales appelées étoiles collectives: les membres de la communauté se réunissaient en groupes de cinq personnes, où chacun devait représenter et développer une des cinq pointes de l'étoile Ki-Yi qui est le principe à la base du savoir Ki-Yi. De même que tout *kiyiste* devait soigner l'évolution de sa propre personne par rapport au modèle des cinq pointes de cette étoile (la conscience, le corps, les émotions, l'intellect, et la volonté), le corps social du village devait à son tour soigner l'évolution et l'harmonie de chaque étoile sociale dans ces cinq dimensions. Les différentes étoiles sociales composaient à leur tour d'autres étoiles de niveau supérieur, selon un modèle hiérarchique à la tête duquel se trouvait l'étoile des fondateurs du village, guidée par Werewere Liking. Chaque *kiyiste* était considéré à la fois comme une individualité créatrice, autonome et responsable de sa propre évolution en «étoile», et comme une partie d'un système d'interdépendances très structuré, représenté par l'expérimentation des étoiles sociales et par l'existence dans le village de nouvelles structures de parenté descendant des fondateurs du village.

Dans ce sens, et surtout au début des années quatre-vingt-dix, le Village Ki-Yi a formé une communauté de personnes qui suivaient une pratique rituelle structurée assurant à chacun un parcours de régénération et de réaction face à la décadence et à la crise de la société qui s'exprimait aussi à travers l'expérimentation d'une société alternative où le processus d'individuation de la personne allait de pair avec une pratique de relations de dépendance réciproque; ces mêmes personnes étaient des artistes qui menaient des recherches sur le rapport formel entre les rituels d'initiations traditionnels et le théâtre moderne²³.

²³ Ces recherches ont donné lieu à l'élaboration d'une théorie et d'une pratique de théâtre rituel, bien illustrée par Marie-José Hourantier dans sa thèse d'État *Du rituel au*

Pendant la période qui va des années quatre-vingts aux années quatre-vingt-dix, le principe à la base du système du Village Ki-Yi a été celui des *paroles-actes*, c'est-à-dire de la récupération d'une parole initiatique génératrice de changement, productrice d'action, une parole nécessairement incarnée dans un sujet acteur de changement, selon un modèle de «rêverie mimologique» (Genette, 1976) où la recherche d'une liaison motivée entre mots et monde s'exprimait par le truchement d'une parole habitée par le corps et le désir²⁴ de tous les sujets engagés dans le processus de changement: «à nouveau / le corps engendrera l'émotion / l'émotion accèdera à la pensée / la pensée atteindra à la volonté / et la volonté s'enracinera dans la conscience» (Liking, 1983: 105). Cette phase du prophétisme artistique s'est caractérisée par la présence d'une figure charismatique dépositaire d'une parole de régénération, Liking même, «éveilleuse d'étoiles», voire responsable de l'évolution d'individualités créatrices de paroles-actes sociales aussi bien qu'artistiques.

À partir de la moitié des années quatre-vingt-dix, le prophétisme artistique de Liking est entré dans une autre phase, que Liking décrit par la formule *parler-chanter*²⁵; ce changement a coïncidé sur le plan artistique avec la mise en branle d'un travail de réinterprétation dans le théâtre des épopées de la tradition orale (le *Mvet* et l'épopée de Sunjata), et sur le plan social avec l'orientation de la pratique sociale *kiyiste* vers la formation aux métiers d'art des enfants des rues.

Si, à l'origine, les fondateurs du Village Ki-Yi n'admettaient dans la communauté que des artistes déjà formés, intéressés principalement à l'enseignement de Liking, à partir de 1997 le critère d'admission au village a changé en faveur de jeunes provenant des ghettos d'Abidjan, jeunes qui n'étaient pas nécessairement formés comme artistes et pour la plupart assez indifférents à la totalité du discours prophétique de Liking. Petit à petit le village est ainsi devenu un centre de formation pour jeunes démunis, puis une fondation culturelle, guidée par une Werewere Liking dès lors moins prêtresse qu'artiste et metteur en scène²⁶.

théâtre-rituel. Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine, Paris, L'Harmattan, 1984.

²⁴ «Et il ne peut y avoir une vraie vie sans désir / Et il ne peut y avoir Art sans désir... / ... un désir de vie / un désir d'art / un art du désir» (Liking, 1983: 65).

²⁵ Voir la communication tenue par Liking sur «Les atouts panafricains de l'acteur du Groupe Ki-Yi M'Bock d'Abidjan», New York 1996, <http://www.arts.uwa.edu.au/AFILIT/Ineditwerewere.html>; et aussi Liking, *Le parler-chanter*, Torino, L'Harmattan Italia, 2003.

²⁶ «Il n'y a personne qui pratique l'enseignement. Ce n'est plus la même vie. Les mentalités ont changé, les gens ont trop de problèmes, ont trop de soucis... Ce qui fait qu'aujourd'hui l'enseignement passe plus difficilement» (Entretien personnel et inédit avec Zadi Toh, co-fondateur du Village Ki-Yi, Abidjan, 04/07/2002).

Avec le déclenchement du conflit en septembre 2002 en Côte d'Ivoire, l'expérience du Village Ki-Yi telle qu'elle s'est déroulée pendant les années quatre-vingts / quatre-vingt-dix peut être considérée comme terminée. Même si le Village existe toujours avec sa petite communauté de *kiyistes*²⁷, même si le savoir Ki-Yi est toujours à la base de la formation et de l'évolution des artistes *kiyistes* et si Liking reste la figure charismatique du groupe, il manque ce rapport d'inspiration et d'influence réciproque, entre paroles et actes, qui avait caractérisé la vie sociale et artistique du Village Ki-Yi. Liking continue à se confronter dans ses œuvres avec les thématiques sensibles pour la société africaine contemporaine²⁸, mais maintenant elle le fait en «simple» artiste et intellectuelle.

C'est pour cette raison que je tiens à spécifier que ma lecture de l'œuvre de Liking comme prophétisme artistique concerne une période limitée qui va de 1983 à 2002²⁹. C'est dans cette période de travail collectif avec les artistes du Village Ki-Yi que Liking a créé la plupart de ses pièces théâtrales, en passant d'un théâtre strictement rituel à un théâtre chanté, total³⁰. Et c'est dans le cadre de la recherche théâtrale qu'elle a développé son analyse de la condition des femmes africaines à cheval entre des mondes différents, conflictuels mais contemporains; c'est dans son travail théâtral que Liking a pu explorer tout ce territoire d'ombres, d'ambiguïtés et de contradictions qui caractérise la vie des femmes africaines. Bref, c'est dans son théâtre que l'on peut retrouver cette complexe fresque de relations de pouvoir et de domination qui constitue le paysage humain et politique dans lequel les protagonistes de ses pièces vivent et résistent.

²⁷ Dans les années quatre-vingt-dix le village a compté jusqu'à cent trente membres; après septembre 2002 le numéro de *kiyistes* résidant dans le Village ne dépasse pas trente. C'est intéressant de remarquer comment de jeunes neveux de Liking, arrivés récemment du Cameroun, ont commencé à appeler les membres du village avec le terme *kiyirois*, pour signaler la différence entre le présent et le passé du Village Ki-Yi.

²⁸ Notamment, dans le recueil inédit *Drôles de Poésies*, 2003, et dans le nouveau chant roman *La mémoire amputée*, 2004.

²⁹ En 1983 Liking publie *Elle sera de jaspe et de corail*; en 1984 elle publie *Une vision de Kaïdara*, une lecture *kiyiste* d'un conte initiatique de Hamadou Hampâté Bâ; en 1985 elle fonde le Village Ki-Yi; en 1988 elle publie un autre chant-roman au titre *L'amour-cent-vies*, où on trouve la formulation de la notion de paroles-actes. 2002 est l'année du nouveau déclenchement de la guerre en Côte d'Ivoire, commencée en 1999 avec le coup d'Etat de Robert Gueï: la fin des années quatre-vingt-dix est aussi caractérisée par l'échec des politiques d'ajustement structurel, avec la progressive détérioration des conditions de vie des Ivoiriens.

³⁰ Raschi, Nataša «Le théâtre-total de Werewere Liking Gnepo», in W. Liking-Gnepo *Le parler-chanter*. Torino, L'Harmattan Italia, 2003.

VI

Avant de terminer, je vais consacrer un peu d'attention à ces pièces théâtrales que Liking a monté avec le compagnie du Village «Groupe Ki-Yi Mbock». Je me concentrerai en particulier sur deux pièces qui, à mon avis, représentent bien l'évolution du discours et de l'esthétique de Liking au sein du Ki-Yi Mbock. Il s'agit de *Singù Mura*, et de *Sogolon*.

Singù Mura, créée par Liking en 1990, met en scène l'histoire d'une femme émancipée et moderne qui tente le suicide après avoir appris que sa belle-mère a organisé à son insu un deuxième mariage pour son mari, afin de lui donner une progéniture que *Singù Mura* n'arrive pas à lui assurer; le public assiste au rituel de guérison conduit par trois *ngangan* (meneurs du rite) qui essaient de reporter *Singù* à la vie. Ce rituel oblige la jeune femme suicide à faire un bilan de sa propre vie, à se confronter avec ses désirs et peurs les plus profondes, pour renaître enfin à la vie avec un esprit plus clairvoyant et responsable: «La mutilation semble inscrite au fer rouge dans son destin de femme. Elle ne donnera la vie qu'au prix de sa propre vie. Elle ne créera qu'au prix d'une autre de ses créativités» (1990: 3). Dans une scène où les marionnettes géantes jouent un rôle critique de métacommentaire en reflétant les différents caractères sur scène et en dévoilant leurs intentions secrètes, le public est amené à participer à un processus de déconstruction de la «raison naturelle» de la communauté de *Singù Mura*, et à interpréter le suicide de la jeune femme comme un acte de rébellion face à une société dominée par un ordre masculin:

Oui, ils ont encore frappé! Je vois sur elle l'empreinte du mâle, horde d'irresponsables voués au culte de la virilité dominatrice! Je vois une armée de mâles, une armée d'éternels adolescents destructeurs, une armée juste bonne pour le viol et le crime: haine, tristesse, larmes et sang, l'empreinte régulière du mâle qui marque l'humanité depuis des millénaires... (1990: 43)

Le bilan que *Singù* est amenée à faire dans le monde des morts aboutit à une réconciliation de la jeune femme avec son histoire douloureuse de violences, avortements et stérilité successive, aussi qu'à sa renaissance comme femme consciente de son propre destin: «Dieu est femme et la femme le sait et la femme le sait Dieu sait pourquoi» (1990: 52). Toutefois, au moment où *Singù* se réveille du coma, le cortège nuptial de son mari fait son entrée au village, ce qui prouve que ce qui intéresse Liking n'est pas une démarche de libération ou de subversion individuelle, mais plutôt l'exploration du complexe réseau de relations de domination dans lequel vivent les femmes et les hommes africains. La pièce *Singù Mura* est en fait, dans son ensemble, un discours sur la créativité féminine: Liking met en scène le conflit vécu par toute femme qui assume sa propre puissance créatrice et se positionne dans son corps-de-désir, acceptant la déchirante bataille nécessaire à garder un esprit de présence à soi-même. «L'espace zéro» sur lequel se termine la

pièce témoigne d'un retour de Singuè à l'espace conflictuel d'une société habitée par un ordre masculin jamais assez contesté. Mais en même temps cet «espace zéro» est aussi le lieu initiatique et originaire d'une renaissance têtue à la création, commencement chaque fois regagné dans la répétition infinie de cette oscillation entre un «temps zéro» du désir et un «espace zéro» de recueillement intérieur, ce «partire da sé» (Diotima, 1996) fondateur de toute naissance à l'écriture, à la création.

Sogolon, écrite par Liking en 2002, met en scène l'histoire de Sogolon, la future mère de Sundjata, princesse héritière du règne de Do, courageuse chasserresse en lutte contre une société masculine qui l'a dépossédée de son trône parce que femme. *Sogolon* représente le point culminant d'une recherche (artistique et intellectuelle) où Liking a toujours relié critique culturelle, création artistique et engagement. Avec ce spectacle, elle inaugure la création d'une généalogie panafricaine *misovire* dans une affiliation idéale à l'ancienne tradition des reines-mères. En effet, le choix de transposer le récit des origines de la renaissance africaine du personnage Sundjata à celui de sa mère Sogolon révèle l'intention de réviser et rediscuter la tradition mythique du panafricanisme et, plus généralement, son paradigme politique et historique. Pour Liking, à l'origine du mouvement de renaissance africaine du XIII^{ème} siècle il y a une femme qui, pour porter à terme son destin de «génératrice de renaissance», se soumet à un processus de mélange, dans son corps, de *humanitas* et *animalitas*. Sogolon va se métamorphoser en femme-buffle, une métamorphose originelle dit Liking, qui représente la condition nécessaire pour entreprendre son destin de génératrice de renaissance. En accentuant le rôle de Sogolon comme génératrice d'un mouvement politique très important, et surtout en réfléchissant sur les éléments – la révolte, la métamorphose animale, enfin la maternité – qui définissent Sogolon en tant que sujet porteur de changement, Liking rompt radicalement avec «l'anthropo-poiesis» de la tradition panafricaine: elle propose non seulement de remonter de Sundjata à sa mère pour ce qui est de l'origine de l'empire Malinké; mais surtout elle propose de transposer la fonction du maternel du domaine de la nature au domaine de la culture – la négociation entre *humanitas* et *animalitas* étant de nature éminemment politique³¹ – opérant ainsi une révision de l'idéologie dominante de la reproduction en faveur d'une vision du maternel comme catégorie appartenant aussi au champ politique.

C'est ainsi que, face aux tentatives du pouvoir colonial masculin de circonscrire l'univers féminin à l'intérieur de catégories essentialistes et faussement traditionnelles, des artistes et écrivaines comme Werewere Liking se font médiatrices du complexe, riche et puissant univers féminin et utilisent le champ artistique pour fêler et modifier le miroir des représentations naturalisées et stéréotypées d'un féminin africain «powerless, ignorant, poor,

uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized» (Chandra Talpade Mohanty).

VII

Le mouvement prophétique de Liking, articulé comme «communauté-destinataire-d'une-parole-de-régénération-véhiculée-par-une-figure-charismatique», a fait son temps.

Ce qui reste est la contribution de Liking et du Groupe Ki-Yi Mbock à des questions culturelles et sociales centrales pour la société africaine contemporaine, comme celle de la participation des femmes à la vie politique et culturelle du pays, du rapport entre identités nationales et panafricanisme, du rapport entre les processus d'individuation moderne et les formes «traditionnelles» d'interdépendance, du rapport entre mémoire historique et identifications.

Le relief de la contribution intellectuelle et politique de Liking à l'immense œuvre de *reinscription* (Said, 1993) nécessaire aux sociétés africaines contemporaines pour s'orienter dans l'*entanglement* postcolonial, est démontré par les centaines de personnes qui ont travaillé, habité et étudié au Village Ki-Yi pendant les vingt dernières années. Le prophétisme artistique de Liking reste le témoignage d'une période où le changement socio-politique a été présent dans les paroles et les actes de la société civile d'une façon particulière. La vivacité du champ artistique est un miroir de la complexité, mais aussi de la mobilité et de l'urgence des processus d'identification actifs dans la société africaine postcoloniale.

Dans ce sens, je pense que Liking a bien représenté une figure d'intellectuelle qui, reconnaissant l'importance du moment hybride du changement politique, n'a pas hésité à affronter de nouveau cet ancien mystère que représente l'unité entre théorie et praxis, après avoir abandonné «the epistemological distance between the *time and place* of the intellectual and the activist» (Bhabha, 1994: 254) et à choisir une pratique de critique culturelle qui prévoyait la fusion entre l'horizon du questionnement et l'horizon de l'action.

Malheureusement, il arrive souvent qu'il y ait peu de relation entre production de sens et contrôle des processus de socialisation du sens: une démonstration de cela nous arrive de la Côte d'Ivoire, sourde à la prophétie de jaspe et de corail du panafricanisme de Werewere Liking.

Bibliographie

- ADAMS, Anne. «To W/rite in a New Language: Werewere Liking's Adaptation of Ritual to the Novel». *Callaloo*, 16 (1), 1993, 153-168.
 AGAMBEN, Giorgio *L'aperto: l'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

³¹ Cf. Agamben G., *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

- ANDRIAMIRADO, Sennen. «La femme par qui le scandale arrive, entretien avec Werewere Liking». *Jeune Afrique*, 1172, 22/06/1983, 68-70.
- AUGÉ, Marc. «La leçon des prophètes». *La cause des prophètes*. Paris: Le Seuil, 1995, 279-298.
- BAYART, Jean-François, MBEMBE Achille, TOULABOR Comi. *La politique par le bas en Afrique noire*. Paris: Karthala, 1992.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- CALLE-GRUBER, Mireille, CIXOUS Hélène. *Au théâtre au cinéma au féminine*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *African Women. A Modern History*. Boulder: Westview Press, 1997.
- D'ALMEIDA, Irène Assiba. *Francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- DIOTIMA. *La sapienza di partire da sé*. Napoli: Liguori, 1996.
- DOZON, Jean-Pierre. *La cause des prophètes*. Paris: Le Seuil, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Mimologiques*. Paris: Le Seuil, 1976.
- GREEN, Mary Jean, et alii. *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- HAWTHORN, Jeremy. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold, 2000.
- HOURLANTIER, Marie-José. *Du rituel au théâtre rituel*. Paris: L'Harmattan, 1984.
- HOURLANTIER, Marie-José, LIKING Werewere. *Liboy Li Nkundung, conte initiatique bassa*. Paris: Les Classiques Africains, 1980.
- HOURLANTIER, Maris-José, LIKING Werewere. *Contes d'initiations féminine du pays bassa (Cameroun)*. Paris: Les Classiques Africains, 1982.
- HOURLANTIER, Marie-José, LIKING Werewere, SCHERER Jacques. *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*. Paris: Nizet, 1979.
- LIKING, Werewere. *Orphée-dafic*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- LIKING, Werewere. *Elle sera de jaspé et de corail. Journal d'une misovire*. Paris: L'Harmattan, 1983.
- LIKING, Werewere. *Une vision de Kaïdara de Amadou Hampâté Bâ*. Abidjan: NEI, 1984.
- LIKING, Werewere. *L'amour-cent-vies*. Paris: Publisud, 1988.
- LIKING, Werewere. *Singùè Mura*. Abidjan: Eyo-Ki-Yi Editions, 1990.
- LIKING, Werewere. «Les rassembleuses de danses». *Femmes en Francophonie, Cahiers de la Francophonie*. Paris: L'Harmattan, 8, 2000, 141-147.
- LIKING, Werewere. *Sogolon, l'épopée panafricaine ou la vie ordinaire d'une femme épique*. Inédit, 2002.
- LIKING-GNEPO, Werewere. *Le parler-chanter*. Torino: L'Harmattan Italia, 2003.
- LIKING, Werewere. *Drôles de poesies*. Inédit, pp. 14, 2003.
- LIKING, Werewere. *La mémoire amputée*. Abidjan: NEI, 2004.
- MAGNIER, Bernard. «A la rencontre de.. Werewere Liking». *Notre Librairie*, Paris: Clef, 79, 1985, 17-21.
- MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

- MEDEHOUEGNON, Pierre. «Les écrivains et l'initiation traditionnelle». *Afrique littéraire et artistique*, 79, 1986, 48-55.
- MIELLY, Michelle. «The Aesthetics of Necessity, an Interview with Werewere Liking». *World Literature Today*, 52 (6), 2003, 52-56.
- MILLER, Judith. «Werewere Liking: Pan/Artist and Pan-Africanism in Theatre». *Theatre Research International*, 21, 1996, 229-238.
- NGUGI Wa Thiong'o. *Decolonizing the Mind: the Politics of Language in African Literature*. London: Currey and Heinemann, 1986.
- RANGER, Terence. «The Invention of Tradition in Colonial Africa». *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 211-262.
- RASCHI, Nataša. «Le théâtre-total de Werewere Liking Gnepo». *Le parler-chanter*. Torino: L'Harmattan Italia, 2003, 7-24.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- SAMANA, Claude-Raphaël (dir.). *Penser le prophétisme, L'art du comprendre n. 13*. Paris: SERAPHIS, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice». *Wedge*, 7 (8), 1985 (nouvelle version in Nelson, C., Grossberg, L., *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 1988).
- TAGLIACCOZZO, Sara. «Utopias of Change: Werewere Liking's paroles-actes». *EJWS*, Utrecht: Sage, 11 (3), 2004, 381-396.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Communications, 1982.

A GEOGRAFIA DA GUERRA EM VENTOS
DO APOCALIPSE DE PAULINA CHIZIANE

Shirlei Campos Victorino
UniverCidade-RJ, Brasil

Renova-te.
Renasce em ti mesmo
Multiplica os teus olhos para verem mais.
Multiplica os teus braços para semeares tudo.
Destrói os olhos que tiverem visto.
Cria outros, para as visões novas.
Destrói os braços que tiverem semeado,
Para se esquecerem de colher.
Sê sempre o mesmo.
Sempre outro.
Mas sempre alto.
Sempre longe.
E dentro de tudo.

Cecília Meireles

Na minha obra ficção e realidade caminham de mãos
dadas.

Paulina Chiziane

Quando se estuda as Literaturas Africanas, no caso presente, a moçambicana, cumpre ter em mente a realidade sociocultural, a origem colonial e os fatores fundamentais que configuram a literatura escrita.

Segundo Ana Mafalda Leite os grandes temas abordados pelos escritores moçambicanos é a dimensão histórica – nível da ficção – e a guerra civil (o quotidiano, as sociedades, a história, a guerra e a corrupção). Logo, a identidade não tem de se pautar pela homogenidade, mas pela pluralidade, como observa com grande acuidade:

Penso que há o processo histórico que levou a que este território tivesse uma unidade do Norte ao Sul, do Rovuma ao Maputo. Para além das diferenças lingüísticas e culturais, há outras coisas em comum, uma história, uma vivência. Acho que a diferença até é enriquecedora, a contribuição do Sul, Norte e Centro, do interior e do litoral, vai e já se reflete a favor das artes plásticas, na forma como se faz a literatura. Há uma imensa possibilidade de riqueza em função da pluralidade, penso que a moçambicanidade existe através desta possibilidade da manifestação do diverso.¹

É essa manifestação do diverso que encontramos na obra literária de Paulina Chiziane, escritora de origem rural, natural de Manjacaze, autora de quatro romances: *Balada de amor ao vento*², *Ventos do Apocalipse*³, *O Sétimo Juramento*⁴ e *Niketche*⁵.

Primeira romancista moçambicana, ao lado de Lília Momplée, Chiziane é fruto de seu tempo – pertence à geração de escritores que emergiram no pós-independência –, pois os títulos publicados partem da realidade social, histórica, econômica e cultural vivida.

As narrativas espelham, absolutamente, o universo moçambicano, apresentando/discutindo visões de mundo diferentes sob o poder tradicional que geram conflitos interiores e exteriores: a problemática Norte *versus* Sul, isto é, a separação Campo *versus* Cidade, gerando processos de transculturação que ligam o passado e o presente numa clara desconstrução do tecido social.⁶ Veja-se, a esse propósito, a abertura de *Ventos do Apocalipse* que, desde as primeiras, palavras reflete o clima em que o discurso se movimentará:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA.⁷

¹ In: PROLER n.º 6 Maputo: Moçambique, novembro/dezembro 2002, pp 37-39.

² CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Maputo: AEMO, 1990.

³ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

⁴ CHIZIANE, Paulina. *O Sétimo Juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

⁵ CHIZIANE, Paulina. *Niketche*. Lisboa: Caminho, 2002.

⁶ Moçambique possui dois mundos familiares: matriarcal no norte e patriarcal no sul. Devido à influência islâmica no norte, este tornou-se patriarcal e poligâmico; já o sul, tradicionalmente polígamo, teve essa prática proibida com o socialismo e contestada pelo catolicismo.

⁷ CHIZIANE. *Op., cit.*, 1999, p. 15.

As metáforas de fronteira de que se utiliza a autora atuam como afirmação da interioridade, de um espaço periférico no interior do País, permitindo pôr em xeque as lógicas hegemônicas de um Estado pretensamente centralizador, cabendo ressaltar que, hoje, em Moçambique, o conceito de nacionalidade passa pelo conceito de territorialização.⁸

A emergência dessa discussão sobre margens e fronteiras não dispensa, como se pode pensar, o centro. Trata-se de deslocar, também, a conceituação do centro que como função descortina os mecanismos que produzem as globalizações, isto é, o agenciamento de um ponto a outro. Dessa forma, a mudança na percepção do sujeito produz o efeito da descentralização como um modo de construção da diferença.

Assim, manifesta-se neste livro as estratégias discursivas e performativas que têm por objetivo apresentar/discutir um país de diferenças, tanto culturais quanto étnicas. Nesse sentido, essas práticas discursivas rechaçam as ideologias colonialistas, abordando outras textualidades que problematizam a representação, o sentido, o valor, o cânone, a universalidade, a diferença, o hibridismo, a etnicidade, a identidade, a diáspora,⁹ etc., no intuito de mapear diferentes formas de conhecimento da realidade, como forma de gerir os novos rumos da narrativa moçambicana.

Aí está, cremos, uma das chaves fundamentais para se entender o texto dessa moçambicana que diz apenas escrever e ponto. Não é fortuito sua capacidade em plasmar as várias diferenças na construção da moçambicanidade literária: o diferente étnico – comunidades que se entrecruzam no confronto – o diferente ideológico e cultural – entidades individuais e coletivas que lutam pelo livre arbítrio,¹⁰ pois

O sofrimento é milenar na história do homem negro e este jamais se conformou. Faz guerras. Revoluções. Luta. Uma vez perde e outras ganha. O povo inteiro sofre e mergulha na turbulência dos sentimentos de ódio e de rancor contra Deus e contra homens.¹¹

Há que se ressaltar que as tentativas do Estado em criar legitimidade em Moçambique foi assumindo outros contornos. Nas sociedades tradicionais, as boas relações mútuas entre os membros da família, do grupo étnico ou do clã,

⁸ Discutir esse conceito implica, de saída, caracterizar o território moçambicano, voltando à Conferência de Berlim. A vasta extensão territorial, ocupada aleatoriamente, impede uma administração tranqüila, gerando problemas administrativos e a não consolidação dos objetos formativos socioculturais do Estado.

⁹ LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo, Imprensa Universitária, 2003, p. 7.

¹⁰ MATA, Inocência. "Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas". In: *Metamorfoses*, Revista Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ, Lisboa, Edições cosmos, 2000, pp. 135-142.

¹¹ CHIZIANE, *Op., cit.*, p. 171.

representavam as bases para a legitimidade do sistema, tendo o estado colonial português destruído os traços característicos dessa reciprocidade. Como forma de mascaramento, aos cidadãos foram autorizados direitos que já possuíam por natureza: sua cultura, suas tradições e práticas religiosas.

Assim compreendida, o régulo foi o ponto dialógico entre a opressão e a legitimidade aos olhos da população que também atuava dessa forma, depois da administração portuguesa. Historicamente, era ele quem funcionava como regulador da utilização local dos poucos recursos naturais. Considere-se, também, o papel dos chefes tradicionais como divulgadores culturais e orais, portadores dos conhecimentos das cerimônias e das histórias locais, o que fica bastante explícito em *Ventos do Apocalipse*, na figura do régulo Sianga.¹²

Hans Abrahamsson e Anders Nilsson dá-nos uma visão bastante clara desse momento:

A Frelimo, ao destronar toda a administração colonial, eliminou uma das fontes de legitimidade. A condenação da prática religiosa tradicional à superstição tornou na prática as cerimônias tradicionais ilegais*, o que superficialmente parecia quebrar as ligações também com outra fonte de legitimidade. Mas, para a população local, não desapareceu a legitimidade do papel do régulo como portador de conhecimentos sobre as tradições locais. Essa legitimidade continuou a existir como uma corrente forte em todas as camadas populacionais.

O fato de a Frelimo ter ignorado a força dessa corrente fez com que se tenha perdido a possibilidade de fazer a ligação com os princípios da legitimidade das decisões políticas sobre a organização da produção e distribuição dos recursos sociais que guiavam a população no seu julgamento sobre a justiça das medidas introduzidas pelo novo poder estatal.¹³

Uma análise, minimamente atenta, revelará que em *Ventos do Apocalipse*, a autora deixa-se levar pelos caminhos do sonho, recorrendo à imagem do vento que, na aridez de uma guerra civil devastadora, atua como forma propulsora dos rumos que a vida toma. Chiziane escreve palavras como quem planta sementes regadas pela esperança, sentimento inato, o mais autêntico

¹² A forma como a autora trabalha essas questões é de uma ironia corrosiva. Isto porque o desejo que move a recuperação das tradições, como o mbelele, por exemplo, parte de uma conspiração política, de uma vingança, como forma de alcançar o prestígio perdido. Aliás, todos os romances de Chiziane problematizam as organizações sociais e a atualidade funcional desses modelos. Fato extremamente complexo que não cabe nesta breve análise.

* Sendo a superstição um inimigo declarado da modernização e do racionalismo, a mesma devia ser combatida.

¹³ ABRAHAMSSON, Hans & NILSSON, Anders. *Moçambique em transição*: um estudo da história de desenvolvimento durante o período 1974-1992. Maputo, Padrigu, 1994, pp. 255-6.

de qualquer ser humano. E é com esta força de espírito, combativo e engajado, que ela traz à tona todas as questões relacionadas à condição da mulher em Moçambique, situação que gera uma dupla ambigüidade: “de um lado, a rejeição da modernidade colonial (aqui incluídas as igrejas) e de outro, a representação negativa de formas de organização tradicional, como o lobolo e a poligamia”.¹⁴

As práticas de memória nacionais e locais dialogam com os mitos de uma sociedade supostamente globalizada. Por isso as personagens de Chiziane vivem em conflito com o mundo repressivo que as envolve. A opressão não advém somente de um sistema colonial ou do Imperialismo, conforme declara a autora, mas é avivada no âmbito familiar onde se geram todos os pequenos mecanismos de coerção/privação, sendo preciso, reportando-me à epígrafe que abre este estudo, destruir os olhos que tiverem visto, criando outros para visões novas.

O que nos parece bastante significativo é o fato de suas heroínas não romperem com a sociedade, o que seria de se esperar, mas no total esgarçamento das dicotomias – público/privado – proporem uma relação de interdependência e complementaridade com o mundo masculino, tão deliciosamente apontada e problematizada em *Niketche*.

No contexto aferido, Paulina Chiziane aborda o tema da guerra civil que, dilacerante, se abate sobre todos: crianças, mulheres, velhos, destituindo famílias e sociedades; gerando fome, miséria, traição, exclusão. A história da guerra será revisitada, revista, recontada /reconstruída, numa atitude *griótica*.

No luto dos campos, espelha-se a desgraça dos homens: rostos magros, braços finos, ventres dilatados numa mistura de fome e doenças. Corpos outrora robustos são apenas sacos de ossos, tronco curvado, braços caídos e pés rastejantes.

Da terra molhada nasce o verde, do verde a flor, da flor o algodão e o tecido. A natureza quebrou o ciclo e os corpos andam em andrajos. As raparigas só têm trapos para esconder os mamilos e as ancas. As mulheres adultas, de tronco nu e traseiro em farrapos, exibem no peito duas papaias caídas e flácidas. Homens de calças rotas nos joelhos e traseiro, deixando o rabo à espreita, espalhando sorrisos por toda gente. Como os meninos, oh, para esses não há problemas. Uma tanga no rabinho ou mesmo nus ao ar quente, não faltando amuletos no pescoço, nos punhos, na cintura, para afastar os maus espíritos.

A desgraça penetrou em Mananga. Já se ouvem rumores da guerra em Macuáca, mas ultimamente os roquetes de bazucas e rajadas de metralhadoras aproximam-se do Alto Changane. Já se ouvem notícias de camponeses mortos e capturados.

¹⁴ OSÓRIO, Conceição. “Poder político e protagonismo feminino em Moçambique”. In: SANTOS, Boaventura Sousa. *Democratizar a democracia*: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 428.

O momento é de dificuldades. Quem escapa da fome não escapa da guerra; quem escapa da guerra é ameaçado pela fome. Os jovens arrumam a trouxa e partem. Os velhos, as mulheres e as crianças ficam.

Os Deuses são os alicerces do homem. O que seria do desespero dos seres humanos sem esses onipotentes invisíveis? Em cada alma há lamentos mas os deuses são a esperança.¹⁵

A passagem é longa, mas indispensável. Observa-se o retrato de uma sociedade que leva no corpo as marcas da guerra colonial, cujas chagas são avivadas por uma outra guerra civil. Nesse embate, a vida quotidiana segue o seu curso por entre os meandros de uma coletividade que caminha na pluralidade: reafirmam-se os valores tradicionais do campo, as crenças religiosas, ao mesmo tempo em que se mapeiam/assimilam os comportamentos urbanos da cidade.

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram há mais de um século com o seu saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o mbelele?

Chegou o momento crucial e não se encontra a saída do grande labirinto. Não resta outro caminho a seguir senão regressar ao passado, com a cabeça no presente.¹⁶

A escrita de Chiziane é a aproximação de dois mundos, de duas memórias (individual e coletiva), que tematiza signos socioculturais, confrontando visões hegemônicas, totalizadoras e reducionistas, tanto quanto ao lugar social da mulher como quanto à “realidade de seu mundo com todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações”¹⁷. Aliás é esta tristeza, aguda, finíssima, que, vertendo-se em lágrimas, fecunda a terra e faz nascer a esperança no esfacelamento do limiar entre a poesia e a prosa já que esta, sem musicalidade poética, parece pão amassado e sem gosto, confidencia em entrevista a Chabal.¹⁸ Todos esses elementos, cruzando-se de forma dinâmica, oferecem um cenário complexo, alimentando a mais ávida das imaginações. Ouçamos o texto:

¹⁵ CHIZIANE, *Op., cit.*, pp. 57-58.

¹⁶ Idem, p. 60.

¹⁷ LABAN, *Op., cit.*, p. 229.

¹⁸ CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Coleção Palavra Africana, Lisboa, Vega, 1995.

Irmão: quando a dor aperta chora até a exaustão. Chora tanto que as tuas lágrimas mais as minhas lágrimas formem um rio, um oceano. Pega nas mãos doloridas, sôfregas, trêmulas e constrói uma jangada, uma canoa, um barco com os cascos da vida esparsos à tua volta. Lança a embarcação no mar das tuas lágrimas e navega sereno até o horizonte das estrelas. Não desperdices nunca o calor e a força do teu pranto. É preciso não vergar. Agüentar o peso de cada hora e de cada dia que passa é o destino do homem. Mesmo na canção da dor há uma estrofe de esperança. Cada dia tem a sua história.¹⁹

Inegavelmente *Ventos do Apocalipse* traduz/atualiza a experiência da guerra civil moçambicana. E, ao fazê-lo, problematiza a condição da mulher africana perante uma situação extrema: o aumento da predominância de mulheres em relação aos homens, das ligações fortuitas entre os mesmos, dos afazeres domésticos, da educação das crianças, das crianças órfãs e subnutridas/doentes, do cuidado com a produção agrícola (de onde se tirava a total subsistência), dos fenômenos migratórios sistemáticos, a perda da machamba, da casa, enfim toda uma expropriação que acentuava ainda mais o seu *status* dependente e marginal dentro da hierarquia social. Assim faz o balanço da vida, Minosse, uma das personagens mais fortes e filosóficas de *Ventos do Apocalipse*:

O que estará lá registrado? De certeza deve estar escrito assim: obedeceu, serviu, morreu. O que sempre desejei não está lá escrito porque os desejos da mulher não podem existir e nem são permitidos. Durante toda a minha vida satisfiz os desejos dos homens. Primeiro do meu pai e depois do meu marido. Na adolescência o meu pai ensinou-me a guardar as cabras e a guardar-me para pertencer a um só homem em toda a minha vida, e cumpri. O Sianga comprou-me com lobolo, que é uma cerimônia solene mas um negócio porque se faz com valores e dinheiro vivo. Entreguei meu corpo aos prazeres do meu senhor porque na realidade nunca senti nenhum.²⁰

Hélder Muteia aclara-nos que mesmo no período anterior à guerra a posição desvantajosa da mulher existia sob a cobertura dos preconceitos culturais, também sustentados por círculos intelectuais. Através de pesquisas constatou-se que as personagens femininas eram apresentadas como mulheres ideais, submissas, casadas e de origem rural fiéis ao clã; as urbanas eram consideradas agressivas, depravadas, imorais e manipulativas devido a idéias liberais.²¹ Chiziane afirma que

¹⁹ CHIZIANE, *Op. cit.*, p. 192.

²⁰ Idem, p. 257.

²¹ MUTEIA, Hélder. “A mulher e a guerra em Moçambique”. In: *Arquivos do Património Cultural* – Projeto ARPAC, Centro de Documentação, Maputo, n.º 22698, registro, 7872, 5/11/1993, p. 8.

A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afetivo para que o mundo as veja, conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam.²²

Em *Ventos do Apocalipse* há inúmeras histórias. Os fios temáticos em que assenta a narrativa partem de contos tradicionais – *O marido cruel; Mata, que amanhã faremos outro; A ambição de Massupai* – que denunciam a fome, a desagregação espiritual e a ambição que gera a traição, a maldade, o escárnio e a indiferença:

No passado, os homens organizaram exércitos e mataram-se por amor à terra, em defesa do território, da soberania, e agora que a coitadinha já não tem nada, deu tudo o que tinha a dar, foi terrivelmente sugada, os homens abandonaram-na porque está na desgraça. Os mais fortes foram trabalhar nas minas das terras do Rand e um dia voltarão com motorizadas, bicicletas e roupas baratas para aliciar as mulheres da terra. As mulheres mais jovens foram para os subúrbios das cidades vender a sua honra em troca de pão, fazendo reviver, subtilmente, os antigos centros de prostituição já banidos pela lei.²³

A história do romance apóia-se em personagens e fatos de grande densidade e significado, fundamentalmente o resultado de uma experiência, segundo Chiziane. No curso desse movimento a autora procura não só discutir/apresentar a condição da mulher africana, moçambicana, mas, sobretudo, a situação desta perante uma guerra devastadora (como foi apontado anteriormente) que esvazia o coração e embrutece a alma:

Mínosse deixa-se vencer pela angústia. O desabafo é uma coisa louca. Uma vez é tímido, outras é ousado. Não gosta da solidão nem da prisão do peito. Abandona o profundo e corre na estrada de ar, invade os tímpanos alheios e encrava-se no sentimento de outrem. Mínosse monologa em voz alta. Em poucas palavras resume a sua trajetória de esposa de um velho tonto.²⁴

Paulina Chiziane é uma profunda contadora de estórias e quanto a isso não há nada de novo, ainda mais em se tratando de Moçambique, pode opinar o leitor. Mas é justamente aí que reside a novidade, se nos perdoem o paradoxo! O modo como conta, recuperando a forma tradicional das narrativas encaixantes, é que nos dá o apoio para saltar o cercado como propusera

²² CHIZIANE, Paulina. (1992) “Eu mulher, por uma nova visão do mundo...”. In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Org.). *Eu mulher em Moçambique*. Moçambique, UNESCO e AEMO, p. 16.

²³ CHIZIANE, Op., cit., p. 70.

²⁴ Idem, p. 30.

Paula Tavares. As suas narrativas são testemunhais, documentadas, apresentando a realidade do país através de um ponto de vista bastante determinado. Ao expor a nudez da guerra, expõe a nudez da alma, da identidade moçambicana que caminha na pluralidade das margens. Abre uma fenda discursiva que nos assola com um total *strip tease* de emoções que suspendem o ar, momentaneamente, mas não nos deixa extáticos, pois nós, leitores, somos convidados a participar dessa dança catártica. E, a partir desse encontro, as mazelas de lá juntam-se às mazelas de cá a reclamar/afirmar uma identidade, propondo diálogos entre Brasil e África. Não é a pessoa do outro que me é necessária, mas o *espaço*, a dialética do *desejo*, a imprevisão do *desfrute* – já afirmara Barthes.²⁵

O que nos distingue deixa de existir pelas agruras da guerra, da fome, da escassez. Povos irmanados pelo sentimento de solidariedade e de comunidade imaginada:

Não há velhos nem novos, a turbulência da vida nivelou-lhes as idades. Não se distingue o homem da mulher pelos contornos do corpo. A fome começou as curvas das ancas, as laranjas dos seios, deixando apenas os ossos.²⁶

Ou, pelo grito de desespero, pelo questionamento agudo que advém de uma fé carcomida:

Somos homens nobres, feitos à semelhança de Deus, minha gente! Mas à semelhança de Deus? É pouco provável. Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com ventre farto de fome. Deus tem esse nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós outros, condenados da terra. O Diabo, sim, esse deve ser um janota que segura os freios da vida dos homens que sucumbem.²⁷

É nesse terreno extremamente rarefeito que se movem as artimanhas discursivas dessa tragédia quase bíblica. A velha Minosse lança o fio de Ariadne, mas as pontas precisam ser amarradas pelo leitor que se vê atropalhado nas práticas ritualísticas, no avivar das crenças e dos valores animistas que apontam a saída do labirinto.

Assim, medeia entre os fatos narrados e o processo de narração uma série de acontecimentos que caracterizam a população de Mananga, pagando pelo pecado de ter esquecido os antepassados: secas, inundações e as atrocidades da guerra, representada pelos cavaleiros do Apocalipse.

Aí vários planos entrecruzam-se, servindo como mote à vingança dos Deuses, pois se a “crise existe é porque o povo perdeu a ligação com a sua

²⁵ cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 9.

²⁶ CHIZIANE, Op., cit., p. 184.

²⁷ Idem.

história. [...] O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera a crise de identidade”.²⁸

As palavras do pai Mungoni, ditas acima, conduzem ao que é central na narrativa: as apropriações do poder, constituindo um jogo de identidade que assume a forma da individualidade e do eu. Nesse sentido, são bastante esclarecedoras as palavras de Ana Mafalda Leite:

A conflitualidade nasce perante a ausência da memória histórica e das práticas ancestrais, fruto das sucessivas colonizações, da guerra, da ocidentalização; as personagens debatem-se com um interior, desconhecido, ocultado, de si. Um ponto comum parece desenhar-se neste desenrolar de contos/romance: a constatação de uma comunidade que violentamente se confronta com o seu próprio passado, enquanto herança de um desconhecimento de ser, histórico e cultural, que necessita ser preenchido e actualizado.²⁹

Dessa forma, devido a tantas calamidades, todos parecem ter enlouquecido. As personagens atuam como instrumentos humanos de vingança, ódio ou degradação: o ambicioso e rancoroso régulo Sianga, que viu o seu poder usurpado pelos jovens revolucionários, aproveita-se do medo e da insegurança dos seus para roubar-lhes comida e recuperar o prestígio perdido; o curandeiro Nguenha, com os seus rituais de chuva falhados, conspira contra Mungoni porque este lhe roubara os clientes; os homens da mata, armados e camuflados, e os bombardeios constantes banem da face da terra os “rebel-des” que morrem “de pé, outros ajoelhados ou deitados, uns a rir, outros a sorrir, uns a gemer, outros a chorar. [...] cada um despede-se da vida conforme as marcas do seu destino.”³⁰ Veja-se, a propósito, o posicionamento dos dois adivinhos:

Mungoni prepara os seus materiais e espalha os ossos divinatórios na pele de cabra. Olha atentamente para a disposição com que os ossos caíram, concentra-se neles profundamente, demoradamente. Exibe uma expressão grave que arrepiava a todos os observadores.

– Fala, homem, diz alguma coisa. És famoso e por alguma razão o povo te venera.

– As conchas aprisionam os sorrisos, as tartarugas recolhem aos abrigos e os sóis escondem-se no ventre do mar. Há conspiração na alma dos mortos.

– [...] E se derramarmos sangue virgem?

– É impraticável nos tempos que correm.

– Estou desapontado. [...] enganas o povo, Mungoni.

– [...] Tempo perdido, passemos para outro adivinho.

Chegou a vez do Nguenha, famoso pela vigarice. Tem com o Mungoni uma dívida antiga. O aparecimento na sociedade dos adivinhos roubou-lhe os

²⁸ Idem, p. 267.

²⁹ LEITE. *Op., cit.*, 2003, p. 94.

³⁰ Chiziane. *Op., cit.*, p. 164.

clientes. Desejara vingar-se do seu rival nunca tendo surgido uma oportunidade para um ajuste de contas. O grande momento chegou e Nguenha dispôs-se a jogar tudo o que está a seu alcance para destruir a reputação do outro.

[...] O discurso de Nguenha é rápido como a marcha do vento, exhibe tonalidades ondulantes intercaladas de assobios, espirros, grunhidos, suspiros.

[...] Os membros do conselho franzem as testas, entreolham-se na procura de uma explicação. Não entendiam nada daquela geringonça. Como os outros, Sianga não percebe nada. Mesmo assim, abana a cabeça afirmativamente e aplaude.

[...] Nguenha sente-se vingado. Os seus ossos disseram a verdade. Algumas vezes a verdade é tudo o que é dito para agradar o rei³¹.

Em outro nível, mas relacionado ao anterior, as personagens do romance estabelecem entre si relações – de poder, de subversão, familiares, afetivas – que são, necessariamente, ou as relações sociais existentes, ou aquelas decorrentes das utopias geradas no seu contexto de produção. Cada uma expressa uma típica vivência, real ou imaginária, no limiar das experiências acumuladas: Wusheni recusa o casamento com um velho rico; Manuna mata a irmã, que se insurgira contra a tradição, e é morto por ela; as crianças troçam dos velhos; as mulheres, habituadas a gritar, esperando que os homens lutem por ela, lançam-se à batalha, sôfregas, “na instintiva fúria de fêmeas”³².

Aqui, desfaz-se o círculo e começa a desintegração do homem e da terra, pois é depois de um massacre que a aldeia inicia um êxodo sem destino. As personagens, transformadas em fantasmas errantes, vão deixando para trás os bebês mortos, as lembranças partidas, os doentes, os velhos fracos e já não velam seus mortos. É um homem jovem, Sixpence, aclamado como herói, quem conduz o povo da aldeia do Monte à Terra Prometida como um Messias que, diferentemente da tradição cristã, não crê que os esteja levando à vida, apenas prolongando a miséria, a praga já semeada por Deus.

No entanto, neste lugar, uma equipe de emergência os espera: o enfermeiro Langa, cuida das questões de saneamento, problemas da terra e epidemias numa conversa não tão científica assim: “Há muitas mortes na aldeia [...]. Por causa da guerra, da doença, do feitiço”;³³ Danila, a enfermeira materno-infantil, choca-se com a realidade circundante, descortinando a verdade do horror que não chega aos olhos da cidade. Também assumindo uma atitude messiânica, pensa nos habitantes da aldeia do Monte como pobre povo, ignorante, submerso num escuro em que ela é a *luz*, figura idealizada dentro dos velhos padrões conhecidos. Quando se desprende do pre-

³¹ Idem, pp. 89-90.

³² Idem, p. 117.

³³ Idem, p. 239.

sente, ao ativar uma memória socializada que depende de um espaço, de um tempo, para que não se perca a condição de sujeito, ativa, por isso mesmo, a subjetividade, porque “São mulheres como ela. Aqueles filhos enfezados foram gerados por amor como os dela. Aquelas pobres mães amam com o mesmo amor que ela”; Ou, “Identificam-se. São ambas negras e mães e a diferença entre elas reside nas fronteiras do destino. Nasceram na mesma terra que aquela árvore, aquela sombra, aquelas perdizes que cantam ao longe”.³⁴

Petrificada e desiludida – porque não se trata de uma história de guerra, mítica, mas humana e comum dentro do universo feminino, como tantas vezes já denunciara os jornais –, ouve a história de Emelina, personagem que podia ter sido roubada a uma saga mexicana: assassina dos filhos devido a uma louca paixão, abandonada e sem perdão, vagueia pela noite, desorientada e ressentida. Assumindo-se margem da margem, passa a espiã, indicando o lugar da aldeia aos camuflados que, de arma em punho, ostentam no rosto o sorriso da morte. Ao final, explode, literalmente, de riso, urina e fezes em uma atitude catártica, antes de ela própria e o filho, ainda bebê, serem perfurados pelas balas.

Uma moralidade parece saltar das páginas do livro quando a “aldeia do Monte recebe o seu baptismo de fogo”.³⁵ Quase ao final da narrativa a conversa entre o curandeiro, Mungoni, e os jovens da aldeia, aborda a necessidade em conciliar o velho e o novo, sendo necessário, portanto, “voltar ao princípio dos princípios, renascer, aprender a contar o presente, *conhecendo o passado*, pois só quem tem histórias para contar é que está vivo e tem memória, saber”.³⁶

Chiziane tem assim de onde tirar o fundamento de sua obra. Ao lançar mão de diversas técnicas narrativas (monólogos e diálogos, hesitações, digressões, injúrias, blasfêmias, máximas filosóficas; lirismo etc.) escreve um texto intimista em trânsito do interior para o exterior,³⁷ reescrevendo/subvertendo mitos e elementos pertencentes à cultura ocidental, às vezes numa total dessacralização das crenças, no intuito de refletir o sobre os caminhos da modernidade como forma de gerir os movimentos de uma sociedade que se quer globalizada. Lembremos, a propósito, as considerações de Boaventura Sousa:

³⁴ Idem, pp. 243 e 246.

³⁵ Idem, p. 275.

³⁶ LEITE. *Op., cit.*, p.95.

³⁷ Esse trânsito imanente apresenta uma textualidade bastante subjetiva: ao mesmo tempo que nomeia o lugar “milenarmente natural” ocupado pela mulher seja no campo ou na cidade, também inscreve o rosto e o corpo para falar de outras coisas dos “rituais e os condicionalismos do lobolo, a dramática solidão que a poligamia paradoxalmente gera, os esquemas perversos das proibições sociais, a guerra, a intolerância, a precariedade espiritual e material circundante”. MATA, *Op., cit.*, pp. 135-142.

[...] a globalização das últimas três décadas, em vez de se encaixar no padrão moderno ocidental de globalização – globalização como homogeneização e uniformização – sustentado tanto por Leibniz, como por Marx, tanto pelas teorias da modernização, como pelas teorias do desenvolvimento dependente, parece combinar a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro.³⁸

Inocência Mata questiona-se até que ponto essa escrita participa do movimento de transformação, através das palavras, das estruturas mentais, valendo-se de uma força subversiva presentes na poesia de Paula Tavares, Maria Alexandre Dáskalos, Lina Magaia, Vera Duarte, Dina Salústio”.³⁹

Por todos os prismas pelo qual se olhe, a subversão vem pela denegação, pela apresentação do lugar social a partir do qual se pensa, se vive, se relaciona com o mundo. É Lourenço do Rosário quem diz:

[...] a nossa moçambicanidade comporta necessariamente dois elementos aglutinados: por um lado, somos fruto dos valores que o português impôs e que bem ou mal fomos assimilando e, por outro, somos fruto também da realidade em que nos inserimos, esta África profunda e irresistível. Neste momento em que o debate sobre quem somos e o que queremos ser está em curso, louve-se este contributo literário, embora se configure o profundo pessimismo que a todos consome, e que o regresso aos mitos não significa necessariamente uma explicação para tudo o que vem acontecendo e que ultrapassa a nossa capacidade de entendimento, nem sequer significa também porque se trata de forças dos espíritos, tenha que cessar o nosso esforço na busca das melhores formas de dominarmos os grandes males que tornam enfermo o nosso tecido social⁴⁰.

As observações acima mostram que um frutífero campo de pesquisa se apresenta aos estudiosos da literatura moçambicana. Principalmente se tomamos como objeto de estudo a produção literária de Paulina Chiziane com vistas a descortinar os meandros de uma sociedade e, a partir daí, perscrutar, nos romances apontados, essa capacidade da autora em plasmar, como vimos afirmando, as várias diferenças na afirmação/construção da moçambicanidade literária.

³⁸ SANTOS, Boaventura Sousa. (Org.) *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 26.

³⁹ MATA. *Op., cit.*, pp. 135-142.

⁴⁰ ROSÁRIO, Lourenço. “O regresso aos mitos: O Sétimo Juramento”. In: *Proler* n.º 24 julho/agosto, Maputo, 2001, p. 26.

Referências bibliográficas:

- ABRAHAMSSON, Hans & NILSSON, Anders. *Moçambique em transição: um estudo da história de desenvolvimento durante o período 1974-1992*. Maputo, Padrigu, 1994, pp. 255-6.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1987.
- BHABA, Homi K. "A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 176-203.
- . *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Coleção Palavra Africana. Lisboa: Vega, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- LABAN, Michel. *Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Engenheiro Antônio de Almeida. (2 v.), 1985.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo, Imprensa Universitária, 2003.
- MATA, Inocência. "Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas". In: *Metamorfoses*. Revista Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/ UFRJ, Lisboa: Cosmos, 2000, pp. 135-142.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane. Faculdade de Letras, 1988.
- MUTEIA, Hélder. "A mulher e a guerra em Moçambique". In: *Arquivos do Patrimônio Cultural – Projeto ARPAC*, Centro de Documentação, Maputo, n.º 22698, registro, 7872, 05/11/1993, p. 8.
- OSÓRIO, Conceição. "Poder político e protagonismo feminino em Moçambique". In: SANTOS, Boaventura Sousa. *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 428.
- PADILHA, Laura. *Entre Voz e Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX*, Niterói, Ed. da UFF, 1995.
- ROSÁRIO, Lourenço do. "O regresso aos mitos: O Sétimo Juramento". In: *Proler* n.º 24 julho/agosto, Maputo, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Sousa(Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

A PALAVRA EM EXÍLIO

Terezinha Taborda Moreira

PUC – Minas, Brasil

A escrita de Orlanda Amarílis é marcada pela diáspora. Encontrem-se suas personagens em Lisboa ou em outros países, suas histórias apontam sempre para o exílio: exílio da terra, exílio de si, exílio dos outros. O vazio criado pelo exílio gera, nas personagens, o desejo pelo outro, pelo desconhecido. No entanto, a procura pelo outro leva ao mesmo, àquilo que elas já conhecem e que tentam reencontrar em cada movimento ditado pela saudade de algo que precisam recuperar. O presente estudo visa investigar como esse movimento em direção ao outro, que é, afinal, um movimento em direção a si mesmo, estrutura a escrita de Orlanda Amarílis. Para isso, deter-se-á sobre a narrativa "Thonon-les-Bains", que compõe a coletânea de contos *Ilhéu dos Pássaros*, publicada em 1983.

I

Há uma passagem de Edward Said que gostaria de retomar para iniciar, aqui, uma reflexão sobre a questão do exílio.

O exílio é afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar ou esse amor, mas que, inerente a cada um, existe uma perda inesperada e indesejada. Assim, devemos encarar as experiências *como se* elas estivessem a ponto de desaparecer: o que há nelas que as afirma ou enraíza na realidade? O que resgataríamos delas, a que renunciaríamos nelas, o que recuperaríamos?¹

São as questões levantadas por Said – essas indagações contemporâneas sobre o exílio, que me instigam.

O exílio é frequentemente associado à marginalidade. Essa associação se desdobra em outras como as de identidade e alteridade, universal e nacional,

¹ SAID, 1995, p. 411.

familiar e estranho, que tangenciam as diferenças que o exílio estabelece e propaga. Importante, nesse aspecto, é considerar o que fundamenta, para o exilado, o sentimento de pertencimento e as fronteiras socioculturais, já que “não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. [Ter] a origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso”,² parecem ser as marcas da autonomia que lhe é delegada enquanto estrangeiro.

É ainda em Said que encontro, para o exílio, um significado singular. Segundo o autor, se o intelectual exilado puder experimentar seu destino não como privação ou lamento, mas como um tipo de liberdade, um processo de descoberta no qual faz as coisas de acordo com o seu próprio desejo, ou com os vários interesses que prendem sua atenção, e com uma meta particular que ele se impõe, esse será o seu único prazer.³

À luz desse significado, quero refletir sobre as indagações que destaquei a partir de um diálogo com a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarilis. A perspectiva que adoto para esse diálogo é a de que a obra de Orlanda Amarilis apresenta a independência e o desprendimento

de alguém cuja terra natal é “doce”, mas cuja condição atual impossibilita recapturar essa doçura, e se satisfazer com sucedâneos fornecidos pela ilusão ou pelo dogma, quer derivem do orgulho pela própria herança ou da certeza daquilo que “nós” não somos.⁴

II

Orlanda Amarilis nasceu em Assomada, Santa Catarina – Cabo Verde, em 1924. Fez os estudos primários na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, e iniciou os estudos secundários no Liceu Gil Eanes da mesma cidade. Completou-os depois em Goa, cidade de Panguim, capital do chamado Estado da Índia Portuguesa, onde viveu cerca de seis anos. Mais tarde, frequentou o curso de Ciências Pedagógicas na Faculdade de Letras de Lisboa.

É no trânsito entre as ex-colônias da África – Cabo Verde – e da Índia – Goa – e a própria metrópole portuguesa que se dá a formação da escritora. Formação que se completa nas intervenções públicas que marcam a inscrição de seu nome entre os ficcionistas cabo-verdianos, feitas em seus percursos pela Nigéria, Canadá, Estados Unidos da América, Índia, Moçambique, Angola, Holanda, Espanha, Hungria, dentre outros, como também nas traduções de sua obra.

² KRISTEVA, 1994, p.15.

³ SAID, 1994.

⁴ SAID, 1995, p. 411.

Resultado do trânsito entre espaços distintos – as colônias, com suas tradições, seu perfil socioeconômico, e grandes metrópoles mundiais, com seu modelo hegemônico de cultura e economia propagadores da modernidade, a obra de Orlanda Amarilis resulta de uma ótica privilegiada para se pensar a vida contemporânea. Reflete a posição da autora de equilibrar-se entre mundos que parecem distantes entre si, no tempo e no espaço, lançando sobre cada um deles um olhar enviesado que procura visualizar detalhes que a visada convencional deixa escapar.

Seus contos evidenciam-se como jogo de espelhos, emblema da duplicidade que é a marca da própria vida da autora. Cada mundo descrito traça uma geografia imaginária em que os espaços se interpenetram, ora se confundindo, ora se expandindo.

Com esse procedimento, a obra de Orlanda Amarilis lança luzes sobre algumas questões frente às quais se coloca o escritor contemporâneo, como a necessidade de construir, com sua literatura, um mundo novo, moderno, sobre as culturas que ele carrega dentro de si, ou ainda, ao escrever, não se fechar em guetos, esquecendo-se de que há um mundo além da comunidade à qual pertence originariamente.

Mas que literatura é essa que se propõe construir um mundo novo desconhecendo os limites de espacialidade e temporalidade, fazendo com que eles se cruzem em uma lógica própria?

Uma resposta possível é ser essa uma literatura que postula que o sujeito que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha, criando a imagem de um mundo feito de coexistências, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, entrelaçamentos, enfim, um contexto de reversibilidade.

Assim, a obra de Orlanda Amarilis traça e retraça cartografias de Cabo Verde que mesclam a cultura local, tradicional e os valores da modernidade, em personagens para os quais é estabelecido um esboço de continuidade temporal – trata-se da vida de personagens que têm uma história cuja significação se desdobra nos níveis individual e social – através de eventos que se configuram como acontecimentos localizados em uma geografia que lhes é específica.

Mas o que se percebe, no traçado de Orlanda Amarilis, é um jogo de identificações e diferenciações que evidencia o modo como a própria autora se relaciona com os espaços que, em diferentes medidas e sentidos, ela considera como seus. O que a obra de Orlanda Amarilis traça é, na verdade, uma topografia da própria identidade da autora, forjada a partir do trânsito entre espaços distintos, entre a cultura tradicional cabo-verdiana e a modernidade da cultura ocidental européia.

III

Em seu conjunto, a obra de Orlanda Amarilis aborda a questão do deslocamento entre espaços diferentes, tanto numa perspectiva física quanto psicológica. Porém, há uma narrativa em especial sobre a qual desejo deter-me. Trata-se do conto "Thonon-les-Bains". Esse conto abre as narrativas que compõem a coletânea *Ilhéu dos Pássaros*, publicada em 1983, e permite identificar estratégias narrativas e motivos temáticos recorrentes no conjunto das produções da autora. Nele, Orlanda Amarilis resgata a temática central do exílio para abordar, de forma incisiva, temas fundamentais para a contemporaneidade: a tentativa de se abolir as fronteiras de tempo e espaço que o exilado empreende em seus processos de adaptação; a reflexão sobre a possibilidade de se criarem processos de identificação individual e coletiva apesar de/e com a abolição dessas fronteiras; a necessidade de se pensar em mecanismos que permitam ao homem estabelecer relações de pertencimento; a urgência de se buscar uma definição possível que permita-lhe encontrar um sentido de casa-pátria-nação.

A narrativa transcorre a partir do cruzamento de dois espaços distintos: o Ilhéu dos Pássaros, situado próximo à Ilha de São Vicente, em Cabo Verde e a cidade Thonon-les-Bains, situada ao sul da França, na fronteira com a Suíça. O nome da cidade francesa dá título ao conto. No entanto, a percepção da vida e o modo de ser do homem cabo-verdiano é que serão retratados na narrativa. Assim, o sentido do conto deve ser depreendido da percepção que o homem cabo-verdiano tem do significado de viver fora de seu país sem abrir mão de suas raízes.

As relações são balizadas pelo modo de vida cabo-verdiano, impregnado pela tranquilidade, onde os acontecimentos repercutem discretamente no *papiâs* doméstico, segredados boca-a-boca, costurados, tecidos, enquanto formam, em composição artesanal, a própria narrativa. O papear é traduzido por uma linguagem literária que entrecruza o português padrão com a cadência oral do crioulo, a língua cabo-verdiana.

É o narrador quem reúne esses papeares domésticos, fazendo de seu discurso um outro papear que sopra a nossos ouvidos de leitores sequiosos por transpor o limiar da narrativa e alcançar as ruas cabo-verdianas rotineiramente imersas em silêncio, os subúrbios, as soleiras das portas, os vãos das janelas, as cartas de onde eles emergem.

Pelo papear do narrador conhecemos a intimidade de Nh'Ana, a mulher-mãe cujas relações são delimitadas pelo comadrio e pela vizinhança, em Cabo Verde, e pelas cartas de Gabriel e Piedade, que vêm da França. Nh'Ana é uma das "mulheres-sós" de Orlanda Amarilis, de que nos fala Maria Aparecida Santilli. Segundo a autora, as personagens femininas de

Orlanda Amarilis são aparas sociais que "giram no espaço de suas Ilhas, recortadas dos homens – pais, maridos ou parceiros cuja ausência (ou eventual presença) é, no entanto, o eixo em torno do qual se descreve a órbita de suas vidas".⁶

De fato, é em torno da expectativa do sucesso do enteado Gabriel na França que giram as perspectivas de vida de Nh'Ana: a ida dos filhos Piedade, Juquinha e Maria Antonieta para a terra estrangeira; o botequim que ela deseja abrir, "assim uma caldeira de catchupa com mandioca e toucinho para vender à boca-da-noite, um groguinho ou um pontche para emborcar em cima, e pronto" (AMARILIS, 1983, 14).

Enrodilhada em sonhos, Nh'Ana se exila dos sete anos sem chuva, da falta de aposentadoria, "da renda dos bocadinhos de terra e de mais alguma coisinha, encomendadas dos nossos rendeiros, um cacho de banana de vez em quando, uns ovinhos, um balaio de mangas uma vez por outra, uma quarta de mongolom, umas duas quartas de milho" (AMARILIS, 1983, 14), signos da carência que governa sua existência nas ilhas de Cabo Verde.

O exílio no sonho de Nh'Ana ilustra o ser mulher-mãe que espera dentro de uma tradição cujos pontos de referência delimitam a ação da mulher entre as panelas e os santos. A espera de Nh'Ana decorre entre as idas e vindas de Antoninho Coxinho na entrega das cartas de França, as chicrinhas de café tomadas com a comadre e as rezas na cantoneira do outro lado da cama, onde uma Santa Terezinha e uma Nossa Senhora do Rosário circundam "uma imagem dentro de um nicho feito de uma caixa de sapatos com um friso de floritas de cera em volta, [que] mostrava uma face descaída com dois vincos sobre os cantos dos lábios" (AMARILIS, 1983, 12).

De maneira semelhante, Piedade é outra mulher-só cuja existência gira em torno de dois homens: o meio-irmão Gabriel e o namorado francês Jean. Exilada do espaço de referência tradicional de Nh'Ana, Piedade é chamada ao mercado de trabalho da sociedade francesa moderna. Porém, não consegue exilar-se de uma outra tradição: a da repressão machista do homem que não lhe faculta a independência emocional e a expressão de sua individualidade. Seja na relação com Gabriel ou com Jean, pesa sobre Piedade a ideologia da intervenção do homem protetor, que lhe delimita as ações:

Jean era um bocado ciumento, tinha quarenta e dois anos, era separado de uma outra mulher, mas era muito seu amigo. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela, tudo à vista de Gabriel e dos seus amigos. Nunca ficava só com ele porque Gabriel não deixava, sempre a espiar, até os dois amigos eram capazes de lhe ir contar qualquer coisa mal feita ela viesse a fazer. (AMARILIS, 1983, 19)

⁵ ABDALLA JR. 1999, p. 85.

⁶ SANTILLI. 1985, p. 107.

Nessa tradição, o lugar subalterno que Piedade ocupa na sociedade não somente é realçado como, no que se refere a sua relação com Jean, determina a decisão sobre sua própria vida. O assassinato de que é vítima revela sua dupla condição de minoria: Piedade é mulher e estrangeira, ou seja, emigrada, marginalizada e submetida numa sociedade onde representa, apenas, a força do trabalho. Sobre seu assassinato recai a injustiça do silêncio, já que o protesto doméstico fica circunscrito ao espaço daqueles que, como ela, não têm direito à voz.

É também pelo papear do narrador que conhecemos a história de Gabriel, um emigrante cabo-verdiano que reside na França e trabalha em uma fábrica de esquis. A condição de migrante, mais do que explicar a situação social de Gabriel, parece determinar o constante deslocamento que marca sua trajetória de vida: não sendo filho legítimo de Nh'Ana, já que fora "arranjado fora de casa" (AMARILIS, 1983, 13), torna-se o "anjo da guarda" (AMARILIS, 1983, 13) daquelas que adota como mãe e irmãs; morando em Thonon-les-Bains, cria uma possibilidade de existência imaginária que atende às suas necessidades de sobrevivência e divide-a com familiares e amigos, na ânsia de criar referências identitárias que o ajudem a suportar a distância de Cabo Verde.

O que move Gabriel parece ser a necessidade de estabelecer laços de pertencimento. Família e casa são vivenciadas pela personagem no nível do desejo. Daí sua tendência a imaginar um modo de vida satisfatório na França, um namoro harmônico entre Piedade e Jean, uma convivência pacífica com amigos franceses e cabo-verdianos. No entanto, sua busca é sempre adiada por perdas que vão protelando a satisfação do desejo, definindo seu movimento constante em direção a outro lugar, outras pessoas. Se Gabriel pensa em propiciar melhorias na condição de vida da irmã, é para perdê-la assassinada pelo noivo que ele a leva para Thonon-les-Bains; se imagina um modo de vida satisfatório e uma convivência pacífica com franceses e cabo-verdianos, é para sentir, mais profundamente, sua realidade de "lixo" (AMARILIS: 1983, 25) a que a condição de emigrado lhe condena. E mesmo o Ilhéu dos Pássaros, que Gabriel acredita ser o lugar que preenche o significado que podemos atribuir à casa, aparece-nos antes como o espaço que ele sabe estar lá, mas que não pode habitar. O Ilhéu dos Pássaros é, para Gabriel, o lugar do exílio, da falta, do sonho de unidade que ele pode apenas mirar.

O relato sobre Gabriel apresenta, de maneira intensa, a necessidade do homem de ultrapassar os limites que se opõem à realização de seus desejos. Sua história projeta, sobre a narrativa, o espírito de rebeldia, o inconformismo com as limitações da vida, a recusa em concordar com a idéia de que as coisas que não se possui não representem perdas. A recorrência da personagem ao Ilhéu dos Pássaros, por exemplo, decorre de sua consciência da impossibilidade de ter acesso a um sentido absoluto de casa. Por isso, sua necessidade de mirar o Ilhéu, de contemplá-lo:

Gabriel tinha os olhos rasos de água. Porquê agora, porquê isto? Limpou os olhos com as costas da mão e foi sentar-se outra vez ao pé da madrastra. Logo à tarde iria até ao Step. Dali avistaria o ilhéu, ia-se sentir mais calmo. Espraiar o olhar até ao ilhéu dos Pássaros, isolado a pouco mais de umas centenas de metros da praia, ia dar-lhe a tranquilidade de espírito tão precisada agora. (AMARILIS, 1983, 27)

O regresso ao Ilhéu dos Pássaros tem um sentido psicanalítico de recuo, de busca do passado, de fuga de uma realidade. Na narrativa, essa busca se configura na transformação do Ilhéu num signo semiótico que inclui o imaginário e o real da personagem Gabriel, traduzidos pelo papear do narrador, que os transmite por meio da linguagem. Semiotizado, já que o personagem não pode tê-lo na realidade, o Ilhéu dos Pássaros é a representação daquela "doçura" perdida e impossível de ser recuperada à qual me referi anteriormente. Assim, a casa não se perde. Permanece como um sonho que se faz representar pelo Ilhéu, objeto transicional⁷ por meio do qual a personagem simboliza a casa, atenuando a angústia de sua falta. O desejo de Gabriel de mirar o Ilhéu e extrair de sua miragem a calma de que precisa pode ser lido como o desejo pelo retorno à casa devido à sua impossibilidade de simbolizar o mundo como sua casa. Em meio aos fragmentos de vida que o narrador nos expõe, o Ilhéu assume a representação da casa, efígie sedutora que deriva da certeza daquilo que Gabriel não tem.

A distância do Ilhéu, "isolado a pouco mais de umas centenas de metros da praia", é a própria evidência de sua condição de algo que está fora do alcance da personagem. Algo que, por encontrar-se distante, incorpora-se também à ordem do desejo que determina a vida de Gabriel e que se apresenta, para ele, como certeza da sinuosidade, da erraticidade, da mobilidade que fazem sucumbir qualquer possibilidade de estabelecer um sentido uno de casa, inclusive no nível de sua própria existência individual.

Se aquilo que poderia definir, para Gabriel, o conceito de casa aparece difuso, porque distante, como ele pode re-definir, re-significar o espaço que habita? As tentativas de Gabriel levam-nos a nos indagarmos sobre as formas de se pensar o sentido de casa no mundo contemporâneo. Que referenciais fornecem, atualmente, o sentido de casa? Ou, dito de outra forma, como a contemporaneidade apresenta a idéia de casa?

Sabemos que a contemporaneidade é marcada pela fragmentação da experiência e das formas de se atribuir sentido a ela. Coerente com essa marca, o narrador desloca seu papear entre espaços distintos. O encontro, e o confronto desses espaços no papear do narrador nos permitem ampliar a problematização da noção de casa para as de pátria, nação. Portanto, investigar um sentido para casa implica procurar, em meio aos processos de identificação individual e coletiva possíveis na atualidade, os resíduos a partir dos quais podemos construir idéias de casa-pátria-nação.

⁷ PELLEGRINO, 1986.

Estudiosos como Benedict Andersen, Eric Hobsbawm e Homi Bhabha questionam o conceito de nação enquanto um conceito uno, homogêneo, totalizador, inserido numa visão histórica linear e contínua. Pensando a História como um conjunto de temporalidades diferenciadas, esses estudiosos propõem uma ruptura com a pressuposição de que há um momento em que as histórias culturais se unem em um presente imediatamente legível. Nessa perspectiva, a idéia de nação se articula como uma dialética de várias temporalidades – moderna, colonial, nativa, pós-colonial etc. No esgarçamento do tempo linear, o caráter homogêneo da nação e o discurso da coesão social moderna são colocados em xeque.

Pensar a nação a partir do ponto de vista desses estudiosos é tentar articular, de acordo com Bhabha,⁸ o caráter pedagógico da nação – segundo o qual os povos são apresentados enquanto objetos históricos de uma pedagogia nacionalista – e o caráter performático da nação – segundo o qual os povos se apresentam enquanto sujeitos de um processo de significação nacional. A idéia de nação deve ser construída, assim, sobre o espaço litigioso e performático da “perplexidade dos vivos” no meio das representações pedagógicas da “plenitude” da vida.

Percebe-se que a tentativa de definir a nação é problemática. Rossolillo⁹ afirma que o conceito de nação permanece entre os mais confusos e incertos no dicionário político. Mesmo as idéias comumente arroladas como determinantes da concepção de nacionalidade não nos permite avançar muito. Como nos sugere o próprio Rossolillo, uma dessas idéias é a de “laços naturais”, que se liga à de raça. Porém, o termo “raça” não possibilita a identificação de grupos que possuem limites definidos e, de qualquer forma, as classificações “raciais” tentadas pelos antropólogos – mediante critérios que variam para cada pesquisador ou estudioso – de maneira alguma coincidem com as nações modernas.

Outra idéia é dada pela representação de uma “pessoa coletiva”, de um “organismo” vivendo vida própria, diferente da vida dos indivíduos que o compõem. A amplitude dessas “pessoas coletivas” coincidiria com a de grupos que teriam em comum determinadas características, tais como a língua, os costumes, a religião, o território etc. Porém, esses critérios não identificam grupos que coincidem com as atuais nações. Com relação à língua, por exemplo, muitas nações são plurilíngües e muitas línguas são faladas em várias nações. Além disso, o monolíngüismo de determinadas nações não é algo original nem espontâneo, e sim um fato político. Grupos identificados pela língua, segundo Rossolillo, podem receber o nome de “nacionalidades espontâneas”, que, no entanto, não coincidem com as nações como elas são comumente percebidas e não precisam de poder político para se manterem.

⁸ BHABHA. 1996, p. 12.

⁹ ROSSOLILLO. 1995, pp. 795-796.

A última idéia apresentada por Rossolillo remonta a Ernest Renan, que identifica a nação – para além da existência de quaisquer laços objetivos – com a “vontade de viver juntos”, o “plebiscito de todos os dias”. Porém, o que definiria a nação, neste caso, distinguindo-a de todos os outros grupos baseados na adesão voluntária, seria a maneira de viver, problema que a definição de Renan não resolve.

Tentar conceituar nação a partir de parâmetros fixos e absolutos, portanto, é multiplicar as incertezas e imprecisões que a margeiam. A perspectiva mais instigante para abordar a questão parece ser aquela pontada por Bhabha, de se pensar a nação enquanto narrativa, enquanto uma forma de representação da vida social. Nessa perspectiva, a nação surge como idéia histórica poderosa, dotada de força simbólica. Deve-se lembrar, porém, que a compulsão cultural dessa idéia se encontra na “unidade impossível” da nação.¹⁰

É a partir da idéia da nação enquanto narrativa, representação da vida social, que se devem ler as tentativas de Gabriel de re-definir, re-significar o espaço que habita. E, por um processo de espelhamento, é também nessa perspectiva que se deve ler o papear do narrador ao trazer, para nossos ouvidos, o relato sobre Gabriel, como também sobre as demais personagens.

Gabriel o faz tentando criar referências fictícias, imaginárias. Transforma ele Thonon-les-Bains numa paisagem imaginária que responde ao ideal de vida da sociedade de consumo e se torna, por isso mesmo, referência do mundo capitalista que representa. E transpõe essa imagem para o contexto social cabo-verdiano nas cartas que escreve para Nh’Ana.

Talvez por isso a personagem em que a tentativa de abolir as fronteiras de tempo e espaço se faz mais evidente seja Gabriel. Instalado na modernidade da sociedade francesa, Gabriel se configura como a própria transposição do contexto social cabo-verdiano, com seu sonho de melhoria das condições de vida, para o mundo do consumo. Ao mesmo tempo, transformando Thonon-les-Bains numa paisagem imaginária, ele opera sua transposição para o contexto social cabo-verdiano por meio de imagens tão estandardizadas quanto os produtos que a caracterizam. Assim é que suas cartas inserem, no imaginário cabo-verdiano representado por Nh’Ana, a crua realidade do trabalho massificado da sociedade de consumo francesa, que ele vivencia de maneira idílica:

O seu trabalho no torno numa fábrica de esquis agradava-lhe sobremaneira. Descrevia em pormenor como apertava os parafusos, dava a volta aqueles paus informes, aparava-os, alinhava-os à força de máquinas, desapertava os parafusos de novo e lá iam eles para outras mãos fortes para os polirem, depois para outras para lhes colocarem os ferros e assim por diante. A irmã estava no serviço de colar as etiquetas e dar uma limpeza final a cada esqui. (AMARILIS, 1983, 18)

¹⁰ BHABHA. 1996, p. 5.

Como paisagem imaginária, Thonon-les-Bains enreda as personagens, instala-as no universo competitivo da sociedade capitalista onde, como observa Benjamim Abdalla Jr., as relações de solidariedade, quando ocorrem, “são fugazes e podem ser creditadas a manifestações de ordem comunitária que invariavelmente apontam para os signos da identidade cabo-verdiana”.¹¹ Operando no espaço das diferenças, o narrador demarca os signos dessa identidade em relação aos devaneios de Gabriel:

No dia dos anos de Gabriel resolveram fazer uma festa em casa dos dois amigos, aqueles tchês de Santanton espavoneados com o gira-discos novo. Convidaram os amigos do Gabriel, veio uma cunhada de Mochinho casada de pouco tempo com um da Suíça, um moço de vinte e quatro anos trabalhador numa herdade e ainda duas sampadjudas empregadas também num bar da Suíça.

Piedade preparou *cocktails* com gin, vermute e gotas de bitter e ainda um outro com vodka, ginginha e refrigerante.

Não se sabe onde descobriram bananas verdes, mas houve caldo de peixe com batata-doce e banana verde reforçado com malagueta. (AMARILIS, 1983, 21-22)

Assim, pelo olhar do narrador percebemos que, se na ambiência insular de Cabo Verde a atividade social abrange e engloba a comunidade, e todos se conhecem; se os elos de articulação da comunidade, que têm no papear uma de suas marcas, convergem para formas de integração social, em Thonon-les-Bains essas referências identitárias funcionam como um contraponto da fragmentação da sociedade francesa em castas que a visão idílica de Gabriel parece querer ignorar:

Não fiques apoquentada com esta conversa sobre o frio de Thonon, mamãe, porque mana também faz limpeza no hotel de manhãzinha muito cedo e o patrão deixa-nos dormir no caveau da escada no corredor onde tem um calorzinho sabe dia e noite. (AMARILIS, 1983, 18-19)

Não é à toa que Nh'Ana consome seu tempo de espera relendo as cartas do enteado para saborear “as coisas sabe-de-mundo de França, terra onde todos os menininhos falavam francês desde pequeninos” (AMARILIS, 1983, 20). No entanto, ao lado dos laços comunitários, as diferenças em relação à maneira de ser cabo-verdiana são destacadas em matizes que desvelam as dificuldades reais de relacionamento com a alteridade, que a visão idílica de Gabriel sobre o mundo francês não consegue camuflar, mas que chegam a nossos ouvidos pelo papear do narrador, traduzindo sua perspicácia para tratar do estranhamento que subjaz ao delicado equilíbrio entre a identidade cabo-verdiana e a identidade francesa:

¹¹ ABDALLA JR. Op. Cit., p. 80.

Jean sentia-se desconfortado, nada habituado ao sabor forte a alho e cebola. Comeu o peixe como pôde, sorveu o caldo picante e deixou-se ficar com o prato na mão a ver o vaivém da namorada e das amigas a servirem este, a levarem o prato daquele. (AMARILIS, 1983, 22)

Pelo olhar do narrador, percebemos que Thonon-les-bain é, para Gabriel, um espaço vazio de referências, o que torna impossível qualquer identificação, qualquer enraizamento. A ausência de referências produz um estado de suspensão da relação entre a personagem e o que se encontra ao seu redor, gerando a experiência da dissolução dos limites entre a realidade e a ilusão. O que as tentativas de Gabriel nos apresentam é a evidência de que ele está fora de casa.

A relação de espelhamento entre a visão de mundo apresentada por Gabriel em suas cartas e a visão de mundo apresentada pelo narrador sobre a visão de mundo da personagem pode ser lida como evidência da cisão que caracteriza os conceitos de nação e identidade nacional. Assim, ao nível do enunciado, a idílica veneração da personagem a Thonon-les-Bains confirma a perda irremediável do sentido tradicional de casa-pátria-nação. O que a narrativa realça, nesse caso, é o caráter difuso da idéia de pátria-nação, apontando para a impossibilidade de se ter acesso à essência de seu sentido.

Ao nível da enunciação, a articulação da narrativa pelo papear revela a “liminaridade interna”¹² que marca o espaço da nação. Encenado no texto, o papear orienta a lógica discursiva do narrador, criando um sujeito textual que é, simultaneamente, modelado pela língua, produto de duas culturas e marca da diferença cabo-verdiana. Sua adoção como linguagem literária instala, no espaço sócio-político-econômico do texto, diferenças que provocam a cisão do caráter uno da identidade nacional. Ao mesmo tempo, sua utilização pelo narrador revela que a ameaça da diferença não está além das fronteiras externas, mas passa a ser uma questão relacionada à própria outridade, à identidade como heterogeneidade, à nação enquanto conjunto antagônico de significações.

Ambas as perspectivas são recolhidas no espaço narrativo do conto, onde concretizam, juntas, o traçado das geografias invisíveis de Orlanda Amarílis.

IV

Narrativa que fala para a contemporaneidade, “Thonon-les-Bains” expressa a convivência com a tentativa de se estabelecerem relações de pertencimento e, ao mesmo tempo, com a desintegração das possibilidades de se criarem regimes convencionais de espacialidade e temporalidade. Dentro dessa tendência, o conceito de pátria-nação aparece como algo difuso, refle-

¹² BHABHA, Op. Cit., p. 15.

xo de uma incerteza mais geral: a incerteza sobre a possibilidade de se construir identidades individuais e coletivas. Esboçar uma socialidade estável é uma tentativa ameaçada pelo deslocamento de referências comuns. O que a visão de Orlanda Amarilis parece querer traduzir é a perplexidade do homem de perceber o espaço tanto como um espaço de familiaridade e identificação quanto como um espaço de estranhamento e exílio.

Contemplando o traçado das fronteiras nacionais com um olhar tão simultaneamente íntimo e alheio – como o olhar de Gabriel enquanto mira o Ilhéu dos Pássaros, a narrativa de Orlanda Amarilis se apresenta como uma perspectiva em que tal traçado tende a perder a precisão, confundir suas linhas e revelar a dimensão fundamental de alteridade que perpassa todo espaço e identidade.

Trabalhando o enfraquecimento das aparências, o conto delimita as possibilidades de compreensão da noção de limite. O relato assume o *status* de reelaboração do mundo contemporâneo, dispersando-se em contraposições distintas que problematizam os limites entre realidade e ficção, experiência individual e experiência coletiva, identidade e alteridade, familiar e estranho, história e narrativa. O que se desenrola no conto é a história do migrante cabo-verdiano que, num processo de espelhamento, reflete a história do exilado. História que faz com que tanto em Thonon-les-bain quanto no Ilhéu dos Pássaros, as fronteiras entre a ilusão e a realidade se diluam. O resultado é a formação de uma rede de remetimentos e influências que implica na relativização de mundo real e mundos possíveis.

Na retratação do exílio apresentada por Orlanda Amarilis, podemos ler a abordagem de Said sobre o exilado inadaptado.¹³ Segundo esse autor, o exilado que se considera parte de uma condição mais geral que afeta a comunidade nacional deslocada está, por essa razão, apto para ser ponto de origem não de aculturação ou ajustamento, mas antes de transitoriedade e instabilidade. Ao refletir criticamente sobre o exílio, Orlanda Amarilis parece querer reinstalar o exilado naquele estado médio proposto por Said, de alguém que não está completamente em acordo com uma nova colocação, nem totalmente desembaraçado da antiga, nostálgico e sentimental por um lado, e um mínimo habilidoso ou um desterrado secreto por outro. Acima de tudo, porém, o exilado é percebido naquele estado de inquietação, de insegurança que faz dele, simultaneamente, um *insider/outsider*, alguém que não pode voltar para alguma primitiva e talvez mais estável condição de sentir-se em casa, e também não pode alcançar totalmente uma nova casa ou situação.

¹³ SAID, 1994.

Referências

- ABDALLA JUNIOR, Benjamin. "Orlanda Amarilis, literatura de migrante". In.: Dossiê Via Atlântica. N. 2. Universidade de São Paulo. Julho. 1999, pp. 76-89.
- AMARILIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré te Salamansa*. Coimbra: Cetelha. 1974.
- . *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano. 1983.
- . *A casa dos mastros*. Linda-a-Velha: ALAC (COL.Africana). 1989.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática. 1989.
- BHABHA, Homi K. "Introdução: narrando a nação" e "DissemiNação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna". In.: *Nation and narration*. Cadernos de Pesquisa CESPUC/MG. Tradução de Glória Maria de Melo Carvalho. Belo Horizonte: CESPUC. 1996.
- . "The world and the home". In. *Social Text* n 31/32. New Jersey: Center of Critical Analysis of Contemporary Culture. 1992.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1.780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.
- JAMESON, Frederic. "O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo". In. ANN DAPLAN, E. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993, pp. 25-44.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.
- PELLEGRINO, Hélio. "Édipo e a paixão". In. CARDOSO, Sérgio [et al.] *O sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987, pp. 307-327.
- ROSSOLILLO, Francesco. "Nação". In. BOBBIO, Norberto [et al.] *Dicionário de política*. Tradução coordenada por João Ferreira. 8.^a ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília. 1995.
- RUSHDIE, Salman. "Imaginary Homelands". In. THIEME, John (Ed.) *The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English*. London, New York: Arnold. 1996.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- . "Intellectual exile; expatriates and marginals". In. *Representations of the intellectual*. The 1993 Reith Lectures. London: Vintage. 1994.
- . *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática. 1985.

3.2. DIÁLOGOS PELO FEMININO

LEE-LI YANG, UM HETERÓNIMO FEMININO
DE VIRGÍLIO DE LEMOS

Ana Mafalda Leite
Universidade de Lisboa

Passei a noite toda em branco/bebendo a luz da
lua/sobre o mar/de olhos de espanto para mim./Bebi sua
luz/como se bebesse licores teus/surumando de desejo/minha pena.
(poema *Mar de Corsários Meus Sonhos*)
Amo-te/Mas deixa-me ser inteira/Em meu profundo/Ser. Eu eu eu
e/Que nenhuma razão/Me imponhas/Para lá do amor.//Amo-te mas
não serei/Tua boneca/De barro a modelar.

(poema *Deixa-me ser Eu*)
Lee-Li Yang

Respondendo à questão da heteronímia na sua obra, em entrevista datada de 1999, incluída na Antologia *Eroticus Moçambicanus*¹, Virgílio de Lemos considera-a uma constelação de vozes telúrica: “Algo como uma teia de aranha, cujo tecido verbal se liga a diversas teorias, conceitos e práticas que encontramos em Shakespeare, Pessoa, Borges. Por exemplo, o labirinto, o infinito. No fundo a heteronímia reflecte o que mais tarde Lacan designou como o ‘descentramento do sujeito’.”

Lemos – criador dos heterónimos Duarte Galvão, Bruno dos Reis e Lee-Li Yang – explica, nesta mesma entrevista, algumas das particularidades do seu caso: “Na errância encontra-se a génese da minha heteronímia(...) De resto, a heteronímia é uma teia de fugas. E lembro a minha atracção pelas fugas de Hayden: adágios, alegretes, minuets, andantes; pelo barroco de Haendel, com sonatas para flauta e baixo-contínuo, com os solos de Chet Baker... Fugas, descentramentos, que se traduzem por multiplicações de per-

¹ Virgílio de Lemos, *Eroticus Moçambicanus*, Rio de Janeiro, UFRJ e Editora Nova Fronteira, 1999.

sonalidades e apetência de temas e formas, essência e subjectividade. Teia de fugas para escapar à censura e, mais do que isso, ultrapassar o provincianismo colonial, abrindo Moçambique ao mundo, trazendo-lhe os ecos das vanguardas europeias, do Movimento pau-Brasil, da Negritude, entre outras correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX.” (p. 142-3)

Diz ainda Virgílio de Lemos que Lee-Li Yang, o seu heterónimo feminino, “escreveu os seus poemas como cartas de amor breves, mas de grande densidade. Os poemas eram dedicados a Duarte Galvão. Eram pequenos poemas ligados por um fio comum, fio de luz, força da paixão de Lee-Li Yang e do Dom Juanismo do seu companheiro; há neles sedução pela ironia, crueldade diante da ausência e uma infidelidade insuportável.” (p. 146)

Lee-Li Yang é uma macaense, luso-inglesa, segundo a descrição de Virgílio de Lemos, que escreveu cerca de trinta e sete poemas entre 1951 e 1953. “Lee-Li Yang metaforiza o corpo do desejo de uma escritura que se faz arma política de libertação feminina. Mulher viajada e com grande cultura, Lee-Li Yang não se batia contra os homens; procurava dialogar com eles, mesmo quando denunciava o machismo. Não se restringia a qualquer feminismo de época. Entre sol e sombra, ardor e solidão, buscava a própria voz. O Oriente a que recorria era metáfora do Infinito, o outro lado da vida, espaço de liberdade do próprio inconsciente.” (p. 146-7)

Após esta apresentação que o próprio poeta faz do seu heterónimo, bem como da reflexão sobre o seu processo heteronímico, cumpre-nos agora tentar descrever alguns dos processos de construção desta escrita no feminino; verificar se a poesia de Lee-Li Yang poderá corresponder, de facto, a uma escrita feminina, o que se entende por escrita feminina e tentar perceber a lógica discursiva de Lee. Mas para tal, vamos recorrer, antes, a alguns pressupostos teóricos que orientem este nosso caminho demonstrativo.

Ao considerar aspectos próprios da criação literária das mulheres não restrinjo aqui essa especificidade à escrita realizada por mulheres, mas igualmente a textos de autoria masculina, que evidenciam semelhantes traços. Partilho a reflexão de Julia Kristeva sobre a existência de uma *écriture féminine*², cujos traços se encontram em Proust ou em Virgínia Woolf, em Genet ou em Duras.

Os elementos semióticos como o ritmo, o tom, os silêncios caracterizam uma ordem da escrita que a diferenciam. Tais aspectos são marcadamente femininos, dominantes na vida das mulheres. Indicadores de uma diferente sensibilidade, de uma outra lógica e percepção do mundo, são textualizados de acordo com a sua experiência corporal, social, cultural. Os estudos literários parecem estar cada vez mais atentos à particularidade do discurso de ou sobre a mulher. Aliás, a reivindicação feminina passa pela linguagem, pela invenção de novas relações com a palavra. Hélène Cixous³,

² Cf. Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 23.

³ Hélène Cixous, *L'Ange au secret*, Paris, Ed. Des Femmes, 1991.

por exemplo, trabalha em busca de uma língua do corpo e da alma, próxima do instante onde a escrita e a vida se confundem, e onde o saber intelectual se liga com o saber do corpo.

No espaço literário de língua portuguesa, a voz feminina de autoria masculina teve, desde cedo, uma forma poética original – as *cantigas de amigo*, em que o poeta empresta o seu canto às mulheres que se queixam do amado; as cantigas propõem cenas do quotidiano rural em que moça vai lavar à beira-rio, despedir-se ou encontrar-se com o namorado, junto da fonte; a presença da mãe, ou das amigas, traduz uma experiência sentimental da mulher, que lembra ou se queixa da ausência e partida do amado. As cantigas de amigo “desenham uma sociedade matriarcal caracterizada pela ausência do pai ou do amante, através do ponto de vista dos poetas que observam o mundo com olhos de mulher, revelando um certo conhecimento da psicologia feminina.”⁴

Além deste caso, outra presença assaz curiosa é a escrita de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, em que se dá também palavra à mulher, e se evidencia uma delicadeza de sentimentos, uma interioridade e intimismo próximos de uma escrita feminina. Mas é no século XVII que a publicação de um conjunto de cartas, atribuído a Mariana Alcoforado, uma religiosa de Beja, parece ser emblemática da intervenção da máscara feminina na escrita do amor-paixão.

Este breve excursus sobre a herança de uma vocalidade feminina fingida na literatura portuguesa, em que Mariana Alcoforado parece configurar, pela primeira vez, uma espécie de assumido, vamos designá-lo, propositalmente, heterónimo, de um autor francês⁵ – uma vez que na atribuição das cartas é configurada a criação de uma personagem feminina, a religiosa Mariana, com uma história de vida – permite-nos, ainda que de forma obtusa, entrosar alguma da nossa reflexão sobre o caso do heterónimo feminino de Virgílio de Lemos.

Género escolhido: carta-poema

é sempre tua ausência o que me empolga

A actualidade das *Lettres Portugaises*, de que as *Novas Cartas Portuguesas*⁶ são um testemunho evidente, permite-nos fazer algumas aproximações entre a escrita de Lee-Li Yang e a publicação francesa das *Cartas Portuguesas*,

⁴ Maria Graciete Besse, *Percursos no Feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001, p.16.

⁵ Publicadas em 1669, as *Lettres Portugaises* são actualmente atribuídas a um contemporâneo de Racine, Guilleragues.

⁶ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

bem como com a edição mais recente, uma vez que nos parece que os poemas da poeta macaense partilham de algumas das características afins das duas obras. Quero dizer com isto que os poemas de Lee invocam similar clausura imaginário/conventual, provocada pela ausência do amado, pretexto de escrita e de paixão, tal como acontece com a freira de Beja, e, parodicamente, em simultâneo, instauram a consumação livre desse desejo passional, numa expansão metaforizada pelo Mar e pela assumpção livre do prazer físico que, por vezes, quase narcisicamente, se auto-satisfaz.

Se Virgílio de Lemos, e tenha-se em conta a época dos textos – década de cinquenta em contexto fascista-colonial – denuncia esterótipos culturais, relacionados com os mitos sobre o feminino, ao criar um heterónimo ousado, conferindo-lhe uma linguagem libertária, reveladora da reapropriação do corpo e da sua sexualidade, por outro lado mantém a figura feminina presa na ambiguidade do mito alcoforadiano, porque ela escreve como resultado do sofrimento da ausência do amado, e verificamos, em alguns poemas, que dele depende, naturalmente, para se completar como sujeito amoroso.

Leia-se o poema, *Reflexão na Cama (Três sonatas)*, em que a poeta evoca a desconstrução dos mitos e assume o papel activo de amante, recusando um estatuto passivo no envolvimento amoroso e sensual:

Destruo as lendas de Polichinelo histórias/de dráculas monstros vampiros e/reescrevo a bíblia do teu falus /tuas réplicas meu Don Juan/de língua contrafeita e/murcha meu coração/selvagem./No desfolhar de meus vícios e caprichos /intrépido gala-gala de cabeça-azul /minha luxúria desmedida meu sol/de repetição minha deshabitada/alma serei tua amante/ nunca tua escrava ingénua e/cega.

No entanto, em outro poema, *Não serei Florbela nem tu Pessanha*, verificamos que a queixa amorosa se mantém, apesar de o equilíbrio da relação amorosa ser outro, e os tempos terem mudado:

De brocado minha colcha/pouco conta./Pouco conta o violeta-laranja/do poente. Estás aqui/mas estás ausente. Noutra viagem./Nao serei Florbela nem tu/Pessanha. Nada será hoje/como foi dantes. Serei/talvez sinais da ingenuidade e/tu o insubmisso. Ou o contrário?/Nao foste nos meus braços/a paixão? Nao fui a tua febre/sensual?/Se em ti fui a inquietude/do mundo e um véu/de felicidade como podes/votar-me à minha/solitude?

Aliás, ausência e solidão são os motivos das cartas-poemas de Lee-Li Yang, dirigidas a Duarte Galvão. É o próprio Virgílio de Lemos que afirma que os poemas são cartas “escreveu os seus poemas como cartas de amor breves, mas de grande densidade”. Os poemas eram dedicados a Duarte Galvão. Eram pequenos poemas ligados por um fio comum, fio de luz, *força da paixão* de Lee-Li Yang (...) diante da *ausência* e uma infidelidade insuportável.” (p. 146) No entanto, voltando à herança intertextual das *Cartas Portuguesas* e das *Novas Cartas Portuguesas*, podemos dizer que a grande diferença é que

o heterónimo Duarte Galvão lhe responde com um cúmplice, e atento, conjunto de poemas-cartas, ao passo que Chamilly se votou a indiferente silêncio. Mas isso é já tema para continuar em outro artigo.

A constatação do uso da carta, forma pessoal de expressão e de registo meio confessional, aponta a escolha de um tipo de género comum à escrita feminina⁷, para a criação do efeito de uma vida experimentada como arte e de uma arte experimentada como forma de vida. Segundo Béatrice Didier⁸, há algumas constantes na “escrita-mulher”, nomeadamente a relação com a autobiografia, a preferência por um discurso na primeira pessoa, a utilização de um estilo oral, com sobressaltos e rupturas, e a preferência por formas onde se inscreve a descontinuidade, nomeadamente o poema breve, o romance por cartas, ou o diário.

Passemos agora à leitura do poema da autoria de Lee, intitulado *Do Outro Lado do Mar I*:

é sempre tua ausência o que/me empolga e/me leva de joelhos a pedir-te/que voltes/do mar das ilhas/do desejo/primavera tropical e/lívica nas /elipses/da paixão: lê sempre tua ausência que me enternece e/me leva nesta translúcida/mensagem /a lembrar-te o que foi/ órfica nossa/despida. //Vem não demores meu poeta/ aluado meu corpo todo/chora.

Apesar de não lhe chamar carta, o poema designa esta escrita como mensagem – *me leva nesta translúcida/mensagem /a lembrar-te o que foi/ órfica nossa/despida* –, e o motivo da comunicação reside na *ausência* do amado. Com efeito, é esse mesmo afastamento que vai fazer nascer a escrita dos poemas. Uma escrita que vive do corpo, e das sensações causadas por ele, provocadas pela ausência do amor, e pela presença crescente de uma força erótica do desejo: “aluado meu corpo todo chora”. Verificamos ainda que alguns dos poemas de Lee-Li Yang vêm acompanhados de breves *Post Scriptum*, o que confirma o seu estatuto de missivas.

A linguagem oral, com perguntas, apelos, chamamentos, interpelações, breves interjeições, reticências, mudanças de assunto, marcam os poemas do heterónimo feminino de Virgílio de Lemos. Nota-se, inclusive, uma quase indiferenciação entre os registos de escrever e de falar: *Neste instante em que te escrevo e/ te falo / meus lábios vermelhos/ estão lívidos/ violetas de uma quase desesperança* (poema *Nunca é tão simples*).

Se o intuito dialógico da carta se expressa pelo apelo e pela interlocução, ele resulta, no entanto, a maioria das vezes em monólogo e auto-resposta, num movimento de devolução de si para si do desejo e da voz: *Entre íbis e garças reais/ gaivotas e pelicanos /vou-me embriagando na luz de mim mesma infinita luz/ de minhas penas/ abandono.* (poema *Entre íbis e garças*).

⁷ Frédéric Calas, *Le Roman Épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, p. 13.

⁸ Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme*, Paris, PUF, 1981, p. 6.

Os versos são fragmentários, tal como a notação das emoções, descritas com a tributação da fisicidade dos múltiplos sentidos, e há mesmo um poema que se intitula *Fragmento*:

Acontece o amor/ a magia e/ o mar / ilimite e ausência que/ se escondem em mim / o mar/ coração musical/ do silêncio.

Escrita como inscrição do corpo e nomeação do desejo

Que outros vestígios que outros/sinais da minha elegância/ macaense laurentina meio inglesa/ osmose entre uma mulher e/ um mar-só-poesia

A escrita-mulher feita com o próprio corpo, uma *body writing*, como lhe chamam algumas correntes americanas, permite o desenvolvimento de uma percepção simultaneamente interior e exterior, bem como uma captação que faz uso dos diversos sentidos, olfacto, tacto, ouvido e gosto, e não apenas do olhar, sentido preponderante da captação descritiva do mundo na literatura.

O título do conjunto de poemas que fazem a escrita de Lee-Li Yang é *Mar de Mim Coração de Gozo*, revelando os textos uso de todos os sentidos, permissivos à criação de um erotismo constante, mais ou menos difuso, ligado a essa forma disseminada da sensualidade da escrita feminina. A referência à música, por exemplo, de que as sonatas, ou os ritmos vivos da marrabenta, conjugam diferentes e, por vezes, mesclados estados de sensação, evidenciam a audição. O tacto, os aromas e o gosto, percorrem os versos corporais da poeta com intensidades febris, traduzindo uma vivência devotadamente físico-passional da própria sensualidade.

No caso de Lee essa sensualidade expressa-se, em vários dos poemas, como uma assumida ostentação do prazer que se deseja e se demanda: *Apalpa minha xaxa minha noite/ Inquieta surpreende-me arrebatam-me liberta-me deste sonho e/ que eu não seja mais/ o silêncio do mar.* (poema *Um Coração de Gozo*!)

A poesia de Lee-Li Yang demonstra uma envolvimento corporal com a escrita, como se pode ler em muitos dos poemas, e em especial em *Irreverência? Não. Caprichos da noite*:

é nua na cama que sinto e penso/ me envolvo nas minhas sensações/ dou ao poente as cores dos meus versos/ ao poema dou o fogo das minhas ilusões. / é na cama que me desdobre nas coisas/ escrevo e leio navego à vista e sou o movimento branco da ironia. Sou/ a imagem da música e/ da filosofia/ súplica do silêncio Orientes/ da minha fantasia.

Há também um narcisismo visível na escrita de Lee – ... *é nua na cama de mim mesma* – que se expressa na figuração erótica do corpo, no sentir elogioso do seu prazer, numa entrega e auto-entrega – *e solitária radiosa e/*

bela –, em absoluta paixão, que se expande no dizer de explícitos desejos (in)satisfeitos de posse e de consumação:

Na fúria da paixão estrangulo/ o louva-a-deus sonâmbulo entre/ minhas coxas em busca do tempo/perdido e solitária radiosa e/ bela deixo que esta minha/ simplicidade no poema / me surpreenda (poema *Quatro do Meu Índico*).

A Casa Corpo Mar, o Interior Exterior, o Finito Infinito: a inscrição do espaço e do tempo

vermelhas são as estrelas/ neste céu sem fundo/ neste infinito/ bater do coração.

Se um espaço doméstico como a casa é comum na escrita feminina, no entanto essa casa pode ser assimilada ao próprio corpo, ou à natureza com os seus ritmos, e, por vezes, abre-se ao mundo onírico, lugar de passagem do tempo, da memória, local secreto e íntimo, que permite a viagem imaginária, porque normalmente as mulheres ficam nas suas casas, nos seus interiores, nos seus corpos, e são os homens que, inversamente, partem.

Notamos que na poesia de Lee há poucas referências à casa, e muitas ao corpo/casa; no entanto, no poema *Na Espiral do sonho*, faz-se referência a uma bem feminina janela – *Pela janela olho a natureza e/ sei a fome que habita teu desejo*; observamos que em outro poema *Do outro lado do Mar II* se inscreve antes uma varanda, lugar também de fronteira entre a casa e o mundo, entre interior e exterior, entre finito recordar e infinito sentir, imensidão a que o mar e o céu se irmanam, em sintonia:

Nesta monção do desejo/ mais viço que/ tempestade mais fogo/ que devaneio/ me vou apoiando na balaustrada/ da varanda e/ olhando mar/ tão melancólico e/ triste/ em ti me esqueço. / vermelhas são as estrelas/ neste céu sem fundo/ neste infinito/ bater do coração.

Como afirma Béatrice Didier, a escrita feminina «est une écriture du Dedans – l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour.»⁹ A metáfora do mar adquire, com efeito, no heterónimo de Virgílio de Lemos, uma importância fundamental, a que sempre se regressa; ela aparece em quase todos os poemas e simboliza, em especial, o corpo, a imensidão do desejo, veja-se, a exemplo maior, o título do volume, *Mar de Mim*:

Acontece que na tua ausência/ O mar é quem sonha/ Em mim/ Mar que faz de ti/ O leite/ Que a noite em mim/ Derrama.

⁹ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 35.

Mas o mar de Lee é também sonho, perfeição, noite iluminada, lua cheia, que se transmuta em fogo, desejo imparável, e interioridade sensual, que, em harmonia, se expande sem limites:

Meu sonho é um mar de lua cheia/enquanto a vida em sangue/se liberta./se liberta./e no tecer das dores e/encantos – curvados/corpos na espiral/do ouro e o sol das mãos/amadurecendo abril e/maio, –/meu sonho é este fogo /espera em mim:/quente olhar do infinito/ que me queima/por dentro e/fora/ a vertigem do meu transe e/minha embriaguez. (poema)

Entre o branco selene e o vermelho vivo – à beira mar da nudez – o azul do mar raramente cromatiza a escrita da poeta, mas a extensão e a infinitude da emoção associa-o ao deserto, e, novamente, ao corpo, casulo da emoção física, que se expressa e ganha volume numa vocalidade impossível de definir, a não ser pelo murmúrio sensual, ou pelo grito:

Tudo em mim é/mais o mar que vivo/a experimentar/ corpo oculto outro em mim/a desejar/sonhos de agarrar/com as mãos/ amar / morrer/meu mar/sem torcer. (poema *Sagrado coração de meus anseios*)

Meu sonho é/sem Kapulanas sem sedas/ à beira mar da nudez/mergulho e explosão das águas/ solidão mitos voz do/deserto/ murmúrios/ meu sonho é grito (poema *O sonho de Lee-Li*)

Se o mar se expande metonimicamente em viagem no poema, com seus vários componentes, como nau, mastro, velas, estes, em simultâneo, se associam, ritmadamente, ao léxico corporal, a vulvas e a falos, se alimentam, generosos, desse lastro do tempo de partida amorosa, de um corpo em descoberta de si:

Nau solidão/ de antigos mastros delírio/ das velas/ vulvas bússolas e/ ine- briados falos/ de vento e/ tempestades./ Na gravitação do tempo/ o mar/ antigo faz de ti/ a solidão/ indica sereia bruxa/ de segredos e/ febres/ de amor delírio. (poema *A solidão do mar*)

A relação com o fluir temporal e a vivência do tempo são na escrita feminina pouco significativa. Essa linearidade é substituída por uma espécie de circularidade, ou por um contínuo *zapping* entre diferentes momentos passados, presentes e futuros. Como afirma Isabel Allegro de Magalhães esta escrita vive de “Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico.”¹⁰ Por outro lado, é a vivência do tempo por dentro, espécie de intratemporalidade, que instaura a ruptura com a linearidade:

Mar que me invade/tempo em mim/que a contra tempo/me possui e me subverte.

(poema *Todo o Mar em mim*)

Mais do que o irreversível correr do tempo, vive a poeta macaense o tempo oportuno, aquele momento de exacta coincidência entre si e a vida, seja através da rememoração do passado, seja através da antecipação do futuro:

Revejo a barca do Amor/na linha vermelha/do poente e/ estremeço./ Tempo de incertezas/ Serei/ astrolábio de intuições/ fruição/ outro mar (poema *Entre Íbis e Garças*).

Criando uma manipulação mágico-temporal, a poesia de Li permite deslocar todos os tempos ao mesmo tempo, criando a abolição e a, quase, vivência sensorial de uma amorosa eternidade:

Lento é o verbo que te faz/ sofrer/ breve a emoção e/ o prazer./ Sombra e luz avançam/ pelo teu corpo e/ tateiam a forja/ do eterno. (poema *A manga se afasta da faca*)

Ser Estrangeiro, ser Diferente, ser Mulher, ser Afro-Oriente

Meu olhar lânguido e subtil/olha minha vulva exausta irónica e/divina como se olhasse todos os naufragos/do Oriente e de mim mesma/se risse.

Ser mulher é ser diferente, e semelhante diferença estabelece a relação da estranheza; entre os mitos de bruxa, virgem, demónio ou anjo, que são ambígua, irónica e textualmente des(construídos) pelo discurso da poeta, nota-se, no entanto, a figuração propositada de um outro, uma vez que Lee-Li Yang acrescenta um diverso elemento, o do exotismo afro-oriental, aliado à origem indo-britânica:

Meu pai com seu fair play londrino/de Bombay nada diz/que me magoe. Usa e abusa/de metáforas diz-me/que não é tempo de apanhar/morangos no quintal. Minha mãe/que me conhece e sabe/que no seu útero e de gatas /eu era já perversa /se acautela. (poema *Morangos no quintal?*)

O mar surge também, e uma vez mais, como trilha metafórico, agora de pesquisa da sua origem, e os versos da poeta macaense evocam culturalmente fragmentos dessa matriz, fazendo referência à porcelana, aos incensos, à maré metonímica dos restos de uma herança longínqua que, no entanto, actualiza o confronto amoroso de assalto e de posse impossível do outro, corpo-nau-mar:

¹⁰ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 39.

mar de ausências/ancestrais/de porcelanas azues/da China e/incensos de Nanquim,/

mar de dobras e/dobrados/triunfos infernais é/meia-noite e/na abordagem

vejo-te,/espada em punho,/corsário de línguas e/gritos, alma e/convés/de incertezas.

(poema *Mar de Corsários Meus Sonhos*)

Por ser culta e letrada – e repare-se nas referências orientais a Pessanha ou à poeta chinesa Lee Quingzhao – *declamo para ti/ Pessanha Li Quingzhao e/ Chorol Tua ausência e/A solidão/ do mar* – a cama serve-lhe para escrever e para ler, além de ser lugar de outros prazeres, mais eroticamente sensoriais:

é nua na cama de mim mesma noites/aflitas desta dolorosa aventura /que pego em ti estatueta d'ébano /falo do amanhecer das coisas e/da vida entre meus seios deus/do medo em mim sem qualquer/intenção de te engolir inteiro meu fecundo/antigo mar em mim.

(poema *Irreverência? Não. Caprichos da noite*)

Lee-Li Yang acrescenta o elemento da diversidade cultural, e de género, à poesia moçambicana, em plena década de cinquenta, como um excesso, como estranheza. Em tempo colonial, esta figuração heteronímica é, certamente, ponto de fuga, errância e provocação, na ardilosa teia poética da desmultiplicável obra do poeta Virgílio de Lemos.

MÃOS FEMININAS E GESTOS DE POESIA

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

UFRJ – Brasil

Só os poetas descobriram como é que as oleiras enterraram o coração no barro e desde aí lhe perseguem o sentido.

(TAVARES, A.P., 1998, p. 63)

Modelando metapoeticamente a palavra elaborando artesanalmente os versos, Paula Tavares tem também *o coração enterrado no barro* e as mãos mergulhadas em poesia. Uma poesia transgressora que, ao mesmo tempo em que instaura rupturas, reinventa as trilhas da tradição, os caminhos das origens por meio de uma escrita cuneiforme feita em argila ou através dos ícones e símbolos de uma linguagem pictográfica desenhada na areia.

As oleiras conhecem todas as cores da terra. Possuem os seus sítios especiais de colheita, que percorrem, esboroando entre os dedos pedaços de barro e passando a língua pelo fino pó que se entranha na pele (TAVARES, A., 1998, p. 62).

Paula não só conhece as cores da terra, mas os sabores e segredos desta, assim como os da linguagem. Em sua escrita, ouve-se *o rumor da língua* (BARTHES, R., 1984, p. 75-76), sente-se o arrepiamento na pele das palavras. Sua linguagem é canto, frêmito, tremor. É poesia e, por isso, capaz de produzir inusitadas significâncias. Fundando uma poética perpassada por forte erotismo verbal, a autora inaugura em Angola, nos anos 1980, uma *poesis* de dicção rebelde que se insurge contra a repressão da sexualidade das mulheres, contra a exploração do trabalho feminino, contra casos de machismo existentes tanto em aldeias da tradição, como em modernas cidades angolanas.

É a geração de Paula Tavares, Ana de Sant'Anna, Maria Alexandre Dáskalos e Lisa Castel, que imprime na poesia angolana um viés e um olhar

genuinamente feminino. Embora, anteriormente, outras vozes de mulheres tenham cantado a África e Angola, entre as quais Alda Lara e Maria Eugénia Neto, há no discurso das poetisas dos anos 1980 uma perspectiva inovadora que apresenta a mulher angolana com uma carnadura mais concreta. Os problemas, os sentimentos, as intimidades femininas, são abordados poeticamente pelos versos dessas autoras.

Na maioria das literaturas, poucas foram as mulheres que conseguiram uma maior visibilidade para seus escritos. Em Angola, também existiu o silêncio em relação à produção literária feminina, principalmente no período colonial e durante as lutas libertárias. Dessa época, ficaram, entretanto, nomes como o de Alda Lara, cujos poemas, tecidos sob a égide da rebeldia, cantaram as belezas da terra e invocaram a Mãe Negra, numa recusa veemente à escravidão e ao colonialismo. Sonhando com um futuro de liberdade e justiça social, a poesia de Alda se fez de gestos de certeza e esperança.

Paula Tavares, em outro contexto social, focaliza o período da pós-independência. Põe em cena o desencanto, as decepções e as incertezas causadas pela guerra civil e pela miséria em Angola por intermédio de uma voz poética feminina denunciadora dos excessos de poder experimentados tanto pelas mulheres dos espaços rurais angolanos, como pelas de vivência urbana. Sua *poesis* efetua um exercício metapoético e, simultaneamente, reinventa a oralidade e alguns mitos pastoris do sudoeste de Angola.

Desde *Ritos de passagem*, o eu-lírico critica as práticas autoritárias em relação às mulheres como, por exemplo, o alambamento que prescrevia a troca das noivas por vacas e grãos. Rebelar-se contra hábitos castradores dos comportamentos femininos como a *tábua de Eylekessa* que, entre algumas etnias do sudoeste angolano, exigia das meninas uma impecável postura física.

Saltando o cercado e buscando ao sul a liberdade, a figura feminina, nesse primeiro livro de Paula Tavares, persegue os cheiros e sabores da terra, redescobrendo a própria sexualidade. A *tacula*¹ vermelha e o barro branco que cobrem os corpos das adolescentes assinalam a sacralidade das cerimônias rituais da puberdade. No último poema dessa obra, a metáfora de um grande falo fertiliza a terra, representando não apenas a erotização da mulher, mas a da poesia:

[...]
com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara
pintaram [...]
com
tacula

¹ *Tacula* – árvore de Angola que produz madeira e tinta vermelha. Essa tinta é usada para untar os corpos das raparigas nos rituais de iniciação. Também é usada a tacula, para se reverenciarem os espíritos.

barro branco
sangue...

entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.

(TAVARES, 1985, p. 36)

A metáfora do barro atravessa a obra de Paula Tavares. Em *O lago da lua*, também está associada aos ritos de iniciação feminina, quando as meninas-moças vão ao lago lavar seu primeiro sangue (TAVARES, 1999, p. 11). Encontra-se, ainda, por outro lado, relacionada aos sentidos profundos das origens. A imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra; funciona como espelho onde o sujeito poético procura a identidade esboçada. A terra e o barro, embora sua textura não apresente reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia no trabalho criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmentos de suas histórias:

Abre a terra
Deixa que me veja ao espelho
E encontre o meu lugar
No vazio
No meio de trezentas mil virgens de terracota.

(TAVARES, 1999, p. 18).

As crônicas do livro *O sangue da buganvília* desvelam o clima de desesperança que envolve a sociedade angolana mergulhada em guerras no pós-independência: “*trata-se sim de olhar no espelho a nossa própria velhice e a velhice da pátria apodrecida pela guerra, fermentada de fome, adiada de projetos.*” (TAVARES, 1998, pp. 72-73). A “*fissura dos sonhos*” é causada pelo vácuo que domina e cega todos: “*No mato por onde andas morreu o elefante / Teus olhos não viram / Teus olhos cegos de barro não viram o elefante e o teu bem amado.*” (TAVARES, 2001, p. 38). O barro que geralmente é relacionado à criação estética, à linguagem ou às origens e raízes culturais dos povos angolanos transforma-se em elemento que tolda a visão e a memória destes.

Recomeçou a viagem quando os vasos se partiram. Olha de longe a nação e não reconhece o monstro que lhe devorou a memória. Mãos fechadas sobre o coração aberto, olhos abrasados pela sede, perdeu o sentido das fontes e não percebe que as bocas da terra vomitam agora um barro amassado de sangue e impossível de trabalhar. (TAVARES, A., 2004, p. 22)

A consciência da impossibilidade de modelar o barro com a leveza de antes gera intenso desencanto. Um profundo amargor assinala a produção literária de Paula Tavares publicada nos anos 1990, estabelecendo, desse modo, uma diferença em relação a seu primeiro livro, *Ritos de passagem*, editado em 1985, que ainda guarda a utopia das transformações sociais propiciadas pelas lutas libertárias, a sensualidade feminina que redescobre os cheiros do próprio corpo, os sabores do sexo e dos frutos da terra. Se nessa obra, há no sujeito estético o gozo do mirangolo “*que corta os lábios/ com sabor ácidol da vida*” (TAVARES, 1985, p. 12), o gosto doce do mamão que se apresenta metaforizado pela imagem da “*frágil vagina semeada*” (TAVARES, 1985, p. 16), nos demais livros, a pele das palavras é arrancada, o “*mirangolo passa a escorrer um sangue*” (TAVARES, 1999, p. 23) e o rito de passagem da poesia se converte em cerimônia amarga de cópula com a própria dor:

Atravesso o espelho
circuncido-me por dentro
e deixo que este caco
me sangue docemente

Entre dia e espera
a história deste tempo
em carne viva.

(TAVARES, 1999, p. 24).

Principalmente a partir de *O lago da lua*, publicado em 1999, a poesia de Paula Tavares discute a crise que se abateu sobre o corpo social de seu país. O eu-lírico, então, passa a expor o corpo ferido, a pele pintada não mais de *tacula*, mas de *cicatrices* (TAVARES, 1999, p. 33), a voz metamorfoseada em “*grito [que se] espeta facal na garganta da noite*” (TAVARES, 1999, p. 33). Alcança, assim, uma contundência que lembra a de João Cabral de Melo Neto: a da “*faca só lâmina*”, “[...] *pousada na pedra de afiar*” (TAVARES, 1999, p. 15). A pedra, então, ganha a primeira cena. Funciona como metáfora do coração endurecido que resiste à “*finia dor*”. O sujeito poético “*afia a palavra*” e esta, apesar de cortante, não perde o toque lunar, nem o paladar da infância nutrida pelos sabores do leite e da manteiga da Huíla. Há uma delicadeza e doçura extremas na linguagem poética de Paula que busca a energia vital encontrada no “*lago branco da lua onde depõe suas últimas reservas de sonho*” (TAVARES, 1999, p. 11). Reservatório da memória e espelho alegórico de sua própria *poesis*, esse lago se institui como local sagrado de ritualização do verbo criador. Ao evocar as tradições ancestrais, “*a máscara de Mwana Pwo*” (TAVARES, 1999, p. 25), usada nos rituais de puberdade dos povos *lunda-txókwe*,² a voz lírica se mostra consciente da dupla trajetória de seu rito poético, declarando ser necessário a este “*atraves-*

² Optamos aqui pela grafia usada por Óscar Ribas no *Dicionário de regionalismos angolanos*.

sar o espelho em dois sentidos” (TAVARES, 1999, p. 25): o do presente e o de outrora, o do plano existencial e o do histórico-social, o do enunciado feito letra no poema e o da enunciação que reencena poeticamente camadas antigas da memória individual e mítica.

O ofício do barro é, nessas culturas, antigo, sendo ocupação de mãos femininas. As oleiras sabem que “*debaixo das árvores das tartarugas, deus esconde o barro para fazer novos vasos*” (TAVARES, 2004, p. 22). Seguindo o exemplo dessas mulheres, os sujeitos poéticos dos livros *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*, bem como as vozes enunciatórias das crônicas de *A cabeça de Salomé* assumem, apesar das desilusões com o presente, uma atitude de resistência no que diz respeito à preservação das tradições: “[...], *insiste[m] e trabalha[m] no silêncio das palavras riscadas de balas*” (TAVARES, 2004, p. 22). Juntando os cacos do país dilacerado, a obra de Paula Tavares lida com “as ruínas da História”, estabelecendo um diálogo com as origens. *Ex-voto*, publicado em 2003, pode ser interpretado como uma oferenda feita da cera dos poemas em agradecimento ao definitivo cessar fogo.

As palavras de volta tecem cadeias de sombra
Tombando sobre os ombros

A cera derrete
No altar do corpo

Depois de perda, podem tirar-se
Os relevos (TAVARES, 2003, p. 13)

As composições poemáticas desse livro perseguem os caminhos *geodésicos da memória*, efetuando uma cartografia do sagrado angolano, recriando cenas das tradições que se mantiveram esparsas sob os cacos votivos de inúmeras promessas formuladas no decorrer de séculos de opressão. *Ex-votos* se constrói, assim, como labiríntica e religiosa – religiosa no sentido etimológico de religação cósmica com as raízes ancestrais – viagem pela história, “*à procura da miragem de uma terra a dar à luz luas de prata*” (TAVARES, 2003, p. 41).

Ex-votos se inicia com a narração de umromeiro que, em 1854, fez a travessia de Luanda a Ambaca, visitando a região do *Puri de Carembolo*, onde há a gruta de Nossa Senhora da Pedra Preta (Sant’Ana), local sagrado de pedidos, cultos e cumprimentos de promessas. Santuários, assim como inscrições rupestres, simbolizam povos e suas representações interligam natureza e cultura, são marcos poéticos de memórias, de vultos que atravessam vidas, estórias e História. Santuários, assim como *Ex-votos*, espelham redes e teceduras formados por fios indivizíveis em que bem-mal, sagrado-profano se interpenetram. São espaços de preces, de juramentos, de promessas, de violências simbólicas ou físicas, explícitas, como o domínio de terras, a matança de animais, os flagelos, os feitiços em míticas árvores

espetadas por pregos. A sacralização de um objeto, templo ou pessoa também se enriquece pela relação entre violência, sagrado e êxtase. *"Num lugar especial um imbondeiro sangra de milhares de pregos que lhe espetam os vivos enquanto formulam votos"* (TAVARES, 2003, p. 10).

Papéis femininos e masculinos são marcados quando os seres adentram violentas relações com o sagrado. O sangue da puberdade feminina, por exemplo, nutre a vida, faz germinar bons fluidos, conhece o itinerário dos labirintos e, por isso, liberta: *"Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro"* (TAVARES, 2003, p. 10). *O barro é Féti, o centro* (TAVARES, 2003, p. 10), a origem. O tempo cósmico é fundamental nos rituais de iniciação, onde promessas são feitas, livro sagrado para a construção, nomeação e classificação de eventos.

Ex-votos repensa poeticamente o Tempo, livro da natureza e da cultura, senhor das universalidades e, simultaneamente, das histórias locais. Construtor de palavras, sons, gestos, apresenta-se também como mediador de memórias do passado e da instantaneidade do presente. Esse livro é um corpo em relevo, seja pelo som do sino lembrando histórias de avoengos, seja pela tatuagem de sombras, ceras derretidas pelo calor dos pedidos. É a tecelagem de fibras nervosas, óticas, de vinhos de palmeiras. Traz a fala e a presença dos "antepassados como grandes rios que fazem nascer rios pequenos" (TAVARES, 2003, p. 17).

Os poemas de Paula Tavares de *Ex-votos* abordam uma violência sagrada que, nos novos tempos permeados de guerra, se dessacraliza e parte muitos dos elos e votos das tradições. Mostram como muitos dos costumes, promessas remotas e ensinamentos dos mais velhos se perderam ou se encontram reatualizados: *"Trouxe a tacula antiga do tempo da avó! Não é espessa, mãe! Mas cobre o corpo"* (TAVARES, 2003, p. 26).

Alguns dos antigos sortilégios quebram-se ao se chocarem com os novos tempos e gerações. Profecias como mitos de retorno embalam os textos, ora aquecendo provérbios, ora relembrando artes ancestrais como a de *domesticar o ferro ou a de se lambuzar com o barro, sabendo que a geléia geral não é para todos*.

A mulher do barro encontrou
O aloés partido

Secou o aloés em cima do forno do barro

Os vasos da oleira mais nova
Partiram pelo lado.

(TAVARES, 2003, p. 37)

Os livros de Paula Tavares são uma viagem humana, demasiadamente humana, onde a natureza espia com olhos de dentro. Como tudo que a autora escreve, havemos de ter *olhos de iniciado e coração de viajante*, sem

pressa de nos acostarmos à claridade de estarmos vivos. Na obra de Paula, há fios condutores constantes: o trabalho com a voz e a recuperação da memória ancestral através da reinvenção estética de mitos, provérbios; a erotização do corpo feminino e da linguagem poética; "o descascamento das palavras que trocam de pele, como frutos, num procedimento escritural que lembra a técnica usada por Clarice Lispector" (PADILHA, 2000), num constante desbastamento do verbo criador.

Outras vozes de mulheres vêm-se destacando na cena poética angolana dos anos 1990 e 2000. Em suas obras, depreendemos, como na de Paula Tavares, a coexistência de doçura e amargor, sonho e incerteza, tradição e ruptura, erotismo e morte. Para dar idéia dessa poesia feminina, escolhemos, para contracenarem com Paula Tavares, duas representativas poetisas: Amélia Dalomba e Carla Queiroz. A primeira começou a publicar em 1995 e a segunda, pertencente a uma geração bem mais nova, teve seu primeiro livro editado em 2001, ano em que foi vencedora do Prêmio de Poesia António Jacinto. As três autoras expressam o desejo de regresso às paixões e aos sonhos, bloqueados em Angola, por contextos de guerra e tristeza que obrigaram muitos amantes a um afastamento mútuo.

Em diversos poemas de Amélia Dalomba, há a reivindicação do direito de a mulher ser correspondida, desfrutando também dos prazeres sexuais:

*Regresso com sede
das carícias
subtilmente negadas
regresso
regresso
continuamente
sedenta
sedenta a olhar
olhar o mar* (DALOMBA, s.d., p. 61).

O sujeito lírico tem saudades dos tempos livres, onde podia admirar os flamingos, alegorias da luz, da liberdade, da imaginação e dos desejos recalcados:

O mar
as salinas
os flamingos
o lobito

como espada encravada
no mar
transporta-nos
a maresia
à longa
e

dolorosa
saudade
saudade dos flamingos
que cobriam rosa
outrora nossa mocidade
hoje
dentro do Lobito
o Lobito
é apenas saudade (DALOMBA, s.d., p. 38).

Amélia Dalomba sabe que *o relâmpago*, metáfora da guerra, apagará muitos de seus sonhos. Busca, assim, uma espécie de compensação no trabalho com a metapoesia, “o *sacrossanto* espaço”, onde tece profundas reflexões estéticas, filosóficas e sociais não apenas relacionadas às questões femininas, mas também a demandas humanas universais. Seu lirismo é condensado e plástico; sua poesia segue um estilo minimalista de grande impacto.

Dalomba declara abertamente em vários de seus poemas sua condição de mulher oprimida. Mas, para ela, a palavra poética e o poema são “*sagrados refúgios*” que alimentam sua sede de vida e lhe servem de antídoto às distopias sociais circundantes. Ciente de que muitos dos antigos ideais foram desfeitos, procura orgulhar-se de sua condição de fêmea, gestante de outros seres:

CONCLUO:

Que arrebatado
em todos
os tempos
a posse da vida
com a avidez
que ela a mim
permite
e preservo
nas entranhas
o embrião
de toda
humanidade.
SOU MULHER (DALOMBA, 1995, p. 34).

Além de incorporarem forte erotismo vital, os poemas de Dalomba trazem, por saber da fome e da pobreza que assolam o país, a *palavra aflita*. A poetisa tem consciência de que os mais de 30 anos de conflitos armados contribuíram para olvidar e esgarçar muitas das tradições ancestrais. Como Paula Tavares, percebe que é preciso reinventar os ensinamentos dos mais-velhos, reatualizar determinados ritos e crenças, mesmo que apenas poeticamente:

Um cesto de palha
um gato sem cabeça
poisam sobre a minha porta
e as pedras que nos uniam
perdidas algures pelos cantos
de sangue ganham formas
de vermes

Adorno
meus pulsos
com a pulseira de bronze
da minha avó

Enquanto meus
antepassados
digladiam-se
no túmulo
por ter abandonado
as nossas vestes
peregrinas das minhas
origens

Busco
África
os teus versos (DALOMBA, 2003, p. 60).

A poética de Amélia Dalomba não recorre diretamente à imagem do barro das origens, mas busca as raízes da terra, ciente de que estas se perderam, em grande parte, no decorrer de séculos de dominação e guerra. Sabe que para reencontrar África em seus versos, tem de acalmar os antepassados, recriando certos cultos antigos de determinadas etnias.

Conforme afirma Jorge Macedo no prefácio, Dalomba consegue conjugar em sua poesia as decepções do presente com um tom reivindicativo romântico, sendo seus versos capazes de sonharem com um mundo melhor. A autora não se vale, de forma explícita, das metáforas do barro tão frequentes na poética de Paula Tavares, porém canta a natureza, a saudade do mato, a dureza das pedras e do chão:

Moinho de pedra dribla o grão
Plantações de café à sombra de passarinhos
Cana brava a florescer cristais de açúcar
Esta doce saudade no coração magoado
Saudade do mato
Costas no chão na contemplação do zênite

(DALOMBA, 2005, p. 70)

Embora, por vezes, a dicção de Dalomba se recubra de certo romantismo, há em sua poesia a contundência da palavra poética, cujo vigor acentua a crença no poder gerador e regenerador das mulheres:

Essas mulheres que aí vedes suturam lanhos profundos
 Ao romper criança
 Regeneram cada fibra rubra de dor
 Deliciam-se com os cadáveres das plantas arrancadas sem
 Dó
 A que chamam flor (DALOMBA, 2005, p. 74)

As imagens femininas na poesia de Amélia Dalomba se revestem, assim, de intensa coragem, fazendo conviverem e interagirem catástrofes e sonhos. Estes também se apresentam de modo contundente em *Os pequenos botões sonham com o mel*, livro premiado de Carla Queiroz. Essa obra focaliza paisagens incineradas da nação angolana que aparecem envoltas em odores putrefatos de morte e abandono, corroídas pela urina e pela violência de guerrilhas que espalharam enfermidades, miséria e frustrações em todo o país:

Beijei
 Os lábios da flor
 Onde encontrei a apologia da vida ultrajada
 e por isso enferma
 Enunciei
 Os pretextos dos meus temores
 Temidos e gemidos
 Anunciando o retorno ao mato
 e a condição de minhocas carcomidas pelo mijo (QUEIROZ, p. 19).

Identificando-se às minhocas, o sujeito poético se assume como “bicho da terra”, anunciando sua presença rastejante, sua condição não humana de verme que funciona como metonímia da vida levada, no presente, pela maioria dos habitantes de Angola.

A alegórica e polissêmica imagem das minhocas significa também adubo e fertilização para o chão angolano que, no decorrer da História, sofreu inúmeras formas de opressão, tornando-se pútrido e árido. Assim, nas entrelinhas do poemário de Carla, podem ser depreendidas, entre outras, as seguintes mensagens: é preciso exorcizar o cheiro acre de Angola, “carcomida” pelo ácido “mijo” dos tempos... É preciso erotizar o solo apodrecido de sangue e cadáveres, penetrando até o âmago do que restou invulnerável nas camadas mais profundas. É preciso imitar o percurso das minhocas, em sua tarefa de arejar, oxigenar e adubar a terra.

A escritura poética do livro é complexa, esgarçada como a própria Angola. Assemelhando-se a um mosaico a ser decifrado, se compõe de intertextualidades, alusões, citações. A linguagem é bastante hermética e subversiva, pondo em questão a própria realidade social.

Crucificaram a verdade
 Enganaram os enganados governos sacrilegiados (vírgula)
 e
 endinheirados (ponto)
 Fanatizaram os crentes,
 Os (des)baptizados
 E (des) protegidos pela
 Fatalidade obscura do lixo (QUEIROZ, 2001, p. 39).

Observamos, contudo, que a voz lírica de *Os pequenos botões sonham com o mel*, conquanto não deixe de bater na terra, no chão da realidade, não se eximindo de sentir “o odor corrosivo do mijo na areia”, também apreende o doce sabor e o erotismo das palavras. Nesse sentido, se aproxima das poéticas de Paula e Dalomba que, respectivamente, buscam “o mel dos dias claros” e “a memória dos flamingos”, ao mesmo tempo em que, conscientemente, percorrem e criticam “o caminho doloroso” de uma Angola dilacerada por longos períodos de guerra.

Não obstante a metáfora do barro só aparecer mais explicitamente na poética de Paula Tavares, as três poetisas operam com o barro da escrita, com o barro da metapoesia. Nas três, barro e terra associam-se à procura das raízes culturais e históricas de Angola. A dureza da vida angolana nos anos 1990, decorrente da miséria e dos sofrimentos advindos das guerrilhas que, nessa época, proliferavam em muitas províncias do interior, faz com que o barro se torne pedra, *pedra oca* que alegoriza o vazio social, mas também pedra aguda, exímia na arte *de afiar palavras*. É barro, é terra, é pedra. É pedra, é mato, é *mijo*. *Mijo* que, na poesia de Carla Queiroz, traduz a amargura ácida de *uma terra carcomida* em seus sonhos e ideais. Porém, a par da decepção e da dor, do nojo e da indignação, a poética das três autoras guarda ternura, trabalhando o mel dos vocábulos e a literariedade das imagens literárias.

Portanto, as mãos femininas de Paula Tavares, Amélia Dalomba e Carla Queiroz reinventam, com gestos de poesia, imagens, mitos, paisagens e ritos de seu país, fazendo dialogarem lembranças e tradições de outrora com um presente cheio de contradições e incertezas. Entre sonho e realidade, doçura e amargor, refletem criticamente sobre a Angola contemporânea, demonstrando que esta, apesar das dificuldades, dos traumas e catástrofes enfrentados durante tantos anos de opressão, ainda continua aberta às cores da terra, ao poder criador do barro nas mãos artísticas das oleiras, à erotidade da vida existente na pele, no corpo e no coração das palavras e dos poetas.

Bibliografia

- ABDALA Jr., Benjamin. "A Poética de Paula Tavares". Palestra realizada na USP, São Paulo, agosto de 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. 318 p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. 253 p.
- BEZERRA, Katia da Costa. "Paula Tavares: uma voz em tensão na poesia angolana dos anos 80". In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n.º 33 e 34. Ed. UNICAMP, pp. 49-58, 1.º e 2.º semestres de 1999.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. 220 p.
- CHAVES, Rita. Resenha de *O lago da lua*. In: *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários luso-afro-brasileiros. Lisboa; Rio de Janeiro, n.º 1. Publicação da Editora Cosmos em parceria com a Faculdade de Letras da UFRJ, pp. 273-274, novembro de 2000.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988. 996 p.
- COELHO, Virgílio. *Jornal Angolense*. Ano IV, n.º 139. Luanda, 14 a 21 de julho de 2001. pp. 16-17.
- DALOMBA, Maria Amélia. "Com Sede". *Sacrossanto refúgio*. Luanda: EDIPRESS, s.d. pp. 61. 62 p.
- . "Por Todas as Mulheres". *Ânsia*. Luanda: UEA, 1985. 35 p.
- . "Pulseira de bronze". *Espigas de Sahel*. Luanda: Editora Kilombelombe, 2003. 111 p.
- . *Noites ditas à chuva*. Luanda: UEA, 2005. 78 p.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001. 280 p.
- PADILHA, Laura. "Uma cerimônia de iniciação: a escrita feminina angolana pós-75". *Atas do III Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, outubro de 1989. pp. 216-220.
- . "Paula Tavares e a semente da Palavra". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Tereza. *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. pp. 287-302.
- . "Palestra sobre Paula Tavares". Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 5 de outubro de 2000.
- QUEIROZ, Carla. *Os Botões pequenos sonham com o mel*. Luanda: INIC, 2001. 49 p.
- RAGUSA, Giuliana. "Paula Tavares: a voz do feminino e seus ritos de passagem". Comunicação apresentada na *II Jornada de Literatura do Departamento de Vernáculos e Estudos Comparados da USP*. São Paulo: USP, 18 e 19 de outubro de 1998. 12 p.
- RIBAS, Óscar. *Dicionário de regionalismos angolanos*. Matosinhos: Ed. Contemporânea, s.d., 314 p.
- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Poemas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985, 37 p. (Cadernos *Lavra & Oficina*, 55)
- . *O Sangue da buganvília*. Crônicas. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998, 163 p.
- . *O Lago da lua*. Poemas. Lisboa: Ed. Caminho, 1999. 55 p.

- . *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Poemas. Lisboa: Ed. Caminho, 2001. 46 p.
- . *Ex-votos*. Lisboa: Ed. Caminho, 2003. 44 p.
- . *A Cabeça de Salomé*. Lisboa: Ed. Caminho, 2004. 142 p.
- VICTORINO, Shirlei Campos. "Entre a semente e a palavra: a buganvília do corpo em Paula Tavares". In: ———. *Poesia e corpo: a questão da diferença na obra poética de Adília Lopes e Paula Tavares*. Dissertação de Mestrado defendida na UFF. Niterói, UFF, 1999. pp. 74-103.

A REVOLTA DAS MULHERES NO LESTE DA NIGÉRIA EM 1929 E THE CASSAVA GHOST, DE EZENTA EZE

Donald Burness

Franklin Pierce College, USA/University of Harcourt, Nigeria

No leste da Nigéria vivem os ibo, um povo conhecido pela sua inteligência, sua indústria e uma cultura oral muito rica. Filhos desta cultura formam uma família de escritores extraordinários na segunda metade do século XX: romancistas Cyprian Ekwensi, John Munonye, Chukwumeka Ike, Flora Nwapa, Chinua Achebe; os poetas Christopher Okigbo, Ossie Enekwe. Em África, nenhum povo tem tanta riqueza literária.

A história ibo também mostra uma tradição em que a individualidade baila no centro da vida comunitária. Pois, entre os ibo cada pessoa tem o seu próprio Deus – o “chi” o Deus mais poderoso, Chukwu (“chi”+“ukwu”) quer dizer “chi grande”.

Quando os colonizadores ingleses entraram na terra dos ibo, cerca de 1900, o centro administrativo era em Onitsha, cidade do maior mercado em África; Onitsha, ao lado do rio Niger, fica a oeste da terra do ibo. Mas durante 30 anos (de 1900 até 1929), os europeus não puderam conquistar os ibo. Trinta anos de insurreição, trinta anos de resistência!

Na Nigéria, os ingleses tentaram fundar uma política de ingerência, “indirect rule” em que o colonizador escolhia um soba para cada aldeia, um soba designado pelos europeus para servir os seus interesses. “Indirect rule” era um conceito inglês estabelecido para Lord Lugard.

Mas havia um problema com os ibo. Na tradição não havia sobas. O sistema de governo tradicionalmente era uma forma de democracia em que conselhos de homens eram os árbitros para a comunidade. Os ibo não aceitaram nenhum dos soba nomeados pelos ingleses entre 1900-1930. Seis vezes os brancos tentaram conquistar os ibo. Seis vezes não tiveram êxito. E as mulheres lutaram com os seus homens.

Em 1929 houve “Ogu umu-nwanyi” – na língua ibo “batalha das mulheres”. Ogu umu-mwanyi começou na vila de Oloko na terra dos ibo.

O “warrant chief” Okeugo tentou, com outros “sobas”, cobrar novos impostos. As mulheres, (são as mulheres que trabalham nos mercados), tão importantes na economia africana, não aceitaram nenhum imposto. Era contra a tradição. Revoltaram-se em Oloko e em muitas aldeias e vilas na terra dos ibo. A revolta estendeu-se por todas as latitudes.

As mulheres dos mercados confrontaram as autoridades na cidade de Aba. Depois de Onitsha Aba tem o maior mercado no leste da Nigéria. Ruas principais – de Nsukka no norte, de Ikot Ekpene e Calibar no leste, de Port Harcourt e o mar no sul, de Onitsha e Owerri no oeste encontram-se em Aba, a revolta era muito bem organizada e coordenada. O fim era simples: eliminar os impostos de mercado e dismantelar o sistema de “indirect rule”.

Quando as mulheres se aproximaram do prédio do tribunal jurídico, houve tiros. Algumas das mulheres jazeram na terra – mortas. Na história da Nigéria estes acontecimentos chamam-se “the Aba Women’s Riot of 1929”. O tumulto das mulheres de Aba em 1929. Hoje, alunos estudam o heróico protesto das mulheres ibo.

E a revolta foi um triunfo. Depois dos acontecimentos em Aba, o conceito de “warrant chiefs” deixou de existir nas terras dos ibo, não tendo sido cobrados quaisquer impostos nos mercados. Nas outras regiões da Nigéria, os ingleses continuaram a governar com os “warrant chiefs”. As mulheres ibo foram as actrizes principais na luta contra os colonialistas. Na história da resistência, estas mulheres dos mercados no leste da Nigéria podem ser vistas como irmãs da Rainha Ginga (Angola), Rainha Kahena (Rainha dos Berber) e Nehanda (Zimbabwe), símbolos da importância do papel das mulheres na vida política, na história, na mitologia dos povos africanos.

O dramaturgo ibo Ezenta E. Eze editou uma representação teatral da batalha das mulheres, *The Cassava Ghost* (o espírito da mandioca), em 1974. O editor do livro foi Ethiope Publishing Corporation, na cidade de Benin, na Nigéria. No entanto, o drama foi escrito no fim da década de 50. Como sabemos isto?

No ano 1960, o senhor Eze trabalhou em Lagos Nigéria na secção da Emissão Radiofónica Externa. Nesta altura, o director era o grande novelista Chinua Achebe. Achebe lembra-se que Eze mostrou-lhe o manuscrito do *The Cassava Ghost* em 1960.

Nos fins dos anos 50 houve um espírito de liberdade em África. Ghana – a Costa de Ouro – foi o primeiro país africano colonizado pelos britânicos que ganhou independência em 1958. Também nesta altura, nos Estados Unidos, brisas anunciavam a luta pelos direitos civis. A voz de Martin Luther King ecoava nas igrejas, nas praças, nos corações dos negros. O grande intelectual negro WEB DuBois, nos anos 50, deixou os Estados Unidos para viver em Ghana.

O drama de Ezenta Eze oferece um casamento de duas épocas – a luta das mulheres em 1929 e a luta política nos fins dos anos 50. Em *the cassava ghost* estamos no país de Nagase. Com certeza Nagase é Nigéria.

Na primeira cena encontramos Tina, a chefe das mulheres. O marido de Tina, o senhor Kosoko, homem que lutou contra os britânicos, tinha sido assassinado há três anos. Tina continuou o trabalho do marido. Falando da situação das mulheres no país, Tina diz:

“Yes, women control over half the country’s wealth, but how? They hold no government post. Their money doesn’t come from government jobs. They’re got their money through patience and industrious, hard labors over the years. They farmed, traded, washed... that’s how they got their money.”¹

“Sim, as mulheres controlam mais de metade da riqueza do país, mas como? Não têm posições no governo. O seu dinheiro não chega de influências políticas. Elas ganham o seu dinheiro através da paciência, através da diligência, durante muitos anos. Lavaram, negociaram, lavaram... isto é como elas ganharam o seu dinheiro.”

Tina – e as mulheres do mercado – lutam contra os impostos (dois shillings seis pence para cada mulher) que as colonialistas querem estabelecer. E lutam com pau de mandioca. Porquê? Porque a mandioca dá vida. As mulheres são elas mesmo, a “mandioca” – elas dão vida. Como dizem os ibo: a mulher é “nneka” – a mulher é suprema!

Tina e o seu marido representam uma direcção na luta para os direitos dos Africanos. Para ambos “a luta continua” – um desafio aos colonizadores. Outra direcção, encarnada na personagem do Dr. Akri, pensa que o progresso deve ser gradual:

“I want progress, but only through a gradual development-increased educational and medical facilities, cultural and economic development and properly oriented social reform... cooperating with the Imperial government.”²
Eu quero progresso, mas somente com desenvolvimento gradual, facilidades educativas e médicas aumentadas, desenvolvimento cultural e económico e reformas sociais feitas correctamente... trabalhando com o governo Imperial.”

As mulheres são os soldados que erguem a bandeira da justiça. E os homens? Os homens estão contentes por deixar as mulheres fazerem o seu protesto contra os impostos!

No segundo acto da peça é certo que Ezenta Eze e o seu drama muda. Não se fala nada dos impostos! E nunca no *The cassava ghost* fala-se do problema principal nesta altura – o conceito do “warrant chief.” Nós estamos nos anos 50. Nós estamos no período de Kwame Nkrumah em Ghana,

¹ EZE, Ezenta E. *The cassava ghost*. Benin city, Ethiope Publishing Corporation, 1974. p. 12.

² Ibid. p. 113.

do Mau Mau em Kenya, de "black power" na América. Não estamos no tempo do tumulto das mulheres de Aba em 1929. Os temas das mulheres em Aba é parte da luta nos anos 50. No segundo acto não é Tina e as mulheres do mercado que dominam o palco. É o povo africano!

Entre os europeus, a personagem mais forte é a mulher, Mrs. London. A senhora London é a esposa do governador geral em Nagase. Esta mulher domina o seu marido com poder psicológico e poder sexual. Para a senhora London, os brancos devem dominar os africanos ("estes selvagens") com agressão. A conciliação, as negociações, procurar acordos – não é a melhor maneira de fazer negócios com "este povo primitivo".

Mas no fim, são as mulheres africanas, com o espírito de mandioca, que ganham. A peça termina com uma revolução vitoriosa, com canções de liberdade.

Há muitas outras obras literárias em África que veneram o papel das mulheres nas lutas históricas. Penso na novela *Les Bouts de Bois de Dieu* (os pedaços de madeira de Deus) de Sembène Ousmane de Senegal que conta a história da greve dos trabalhadores da via-férrea de Dakar até Bamako em 1947 – 1948. Penso nas novelas de Ngugi wa thingo de Kenya, e penso nas mulheres escritoras em todas as partes de África, um coro de vozes de uma margem sempre presente.

Na Nigéria, não há drama feminino mais importante do que a batalha das mulheres nas terras dos ibo. O tumulto das mulheres de Aba, em 1929, é testemunha da independência das mulheres ibo. Estas filhas de Ani – a deusa ibo da terra, a deusa da fertilidade e moralidade, a deusa que protege o povo ibo – estas mulheres do mercado são antepassadas heróicas de um povo africano com uma tradição de democracia. Os europeus não trouxeram a democracia na terra dos ibo. A democracia existia há séculos antes da chegada dos brancos. E as mulheres ibo ficam no centro dum povo africano extraordinário.

A PROBLEMÁTICA DO AMOR E CASAMENTO NA LITERATURA AFRICANA ESCRITA PELA MULHER

Ebenezer Adedeji

Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria

Fictício ou real, todo o romance não pode deixar de ser um documento que exprime uma cosmovisão. Bem ou mal dado, certo ou errado, espiritualista ou materialista, bonito ou feio, através de cada obra literária podemos descobrir um novo mundo, a apresentação duma nova faceta da vida.

Hilário Henrique Dick

Introdução

A emergência da literatura africana escrita pela mulher, a dita ginocrítica no dizer de Elaine Showalter (Jacobus, 1979) é um fenómeno recente, mas óbvio é que nela os problemas arruinando a sociedade são bem definidos, pois a romancista tem a oportunidade de definir e reflectir (sobre) os problemas da sociedade. A problemática do amor e casamento é um tema muito proeminente nesta literatura, porque a instituição do casamento fundada por Deus, segundo a *Bíblia Sagrada*, tem muitos problemas que nega aos amantes a oportunidade de gozá-la. Sem dúvida, a preocupação de escritoras africanas para com o casamento e amor tem a ver com o seu interesse em melhorar as relações de géneros dentro da sociedade africana.

Destarte, o objectivo desse estudo comparativo de *Jays of Motherhood* (1979) por Buchi Emecheta, nigeriana, *La révolte d'Affiba* (1997) por Régina Yaou, da Costa de Marfim, e *Balada de Amor ao Vento* (1990) pela moçambicana Paulina Chiziane, é analisar e salientar a contribuição originária de cada escritora ao tratamento do amor e casamento como temas nas obras literárias escritas pelas escritoras africanas, relativo à realidade do país de cada uma. Interessa-nos examinar também, se as escritoras sugerem alguma solução para os problemas que atacam as relações entre os casados

dentro do lar. Finalmente, vamos examinar se o discurso feminista que agora prevalece no domínio literário nada é, senão, uma luta da parte das mulheres africanas para melhorar toda a sociedade.

A fim de bem estudar as obras de Paulina Chiziane, Buchi Emecheta e Régina Yaou, vamos usar os aspectos relevantes das teorias feministas, tendo em mente que o feminismo, como teoria, tem muitas facetas e variedades, a saber: "womanism", "Africana womanism", e "stiwanism", todas elas promovidas pelas escritoras e intelectuais negras. Aparentemente, as mulheres africanas e negras preferem estas teorias à teoria do feminismo ocidental por ter sido promovida pelas mulheres brancas. No dizer da senegalesa Awa Thiam (1978:6), o feminismo ocidental não tem nada a ver com a experiência das mulheres africanas:

... the difference between the situation of Black and White women is found at practically all levels. And this is the main basis for our claim that the Black woman's struggle is of a different nature from that of her White sister. The majority of European women do not lack essentials, whereas Black women are fighting for survival as much in the field of institutions as in the manner of her daily existence ... Where Black women have to combat colonialism and neo-colonialism, capitalism and the patriarchal system, European women only have to fight against capitalism and patriarchy.

Na verdade, as principais propaladoras de "womanism" são Alice Walker, Clenora Hudson-Weems, Chikwenye Okonjo-Ogunyemi e M. E. M. Kolawole. Nas palavras de Alice Walker (citada por Kolawole, 1997: 24) uma womanista é:

A black feminist or feminist of color... who loves other women, sexually and / or asexually. Appreciates and prefers women's culture... (and who) sometimes loves individual men, individual men, sexually and / or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male and female.... Womanist is to feminist as purple is to lavender.

Segundo Hudson-Weems (1993:22), "Africana womanism" quer dizer, "Africana Womanism is an ideology created and designed for all women of African descent. It is grounded in African culture, and therefore it necessarily focuses on the unique experiences, struggles needs and desires of African women".

Porém, sabe-se que todas essas teorias feministas, sem exceção, pretendem analisar a questão das relações de género, dando ênfase à sujeição da mulher pelo homem, além de fornecer soluções aos problemas da mulher dentro da sociedade.

Os resumos das obras

Balada de Amor ao Vento, de Paulina Chiziane, trata do amor da protagonista, Sarnau, dividida entre dois homens diferentes, Mwando e Nguila, o filho do rei, que se torna rei mais tarde em lugar de seu pai. O casamento de Sarnau, a narradora onnipresente, com Nguila, agora rei da tribo, naturalmente impede o seu amor com o antigo namorado, Mwando. Batida pelo marido ao mostrar-se triste quando este namora com uma outra mulher na cama deles, tão grande é o sofrimento de Sarnau. Finalmente, por ser abandonada por Nguila, que tem muitas esposas e concubinas, Sarnau comete adultério com Mwando, assim namorando com dois homens. Por fim, o amor da protagonista e Mwando só pode florescer no exílio porque têm de fugir para não serem mortos por Nguila. Porém, no decorrer da narrativa, podemos encontrar muitos aspectos da vida do povo; assim é possível fazer uma análise sociológica, cultural, teológica e linguística da obra. Sobre tudo, o romance mostra-nos os problemas enfrentados pela mulher dentro de uma relação polígama.

Joys of Motherhood de Emecheta trata igualmente do assunto da tradição do casamento polígamo entre o povo Ibo da Nigéria. A vida amorosa de Nnaife, tendo pelo menos três mulheres, é destacada entre os amores de outras personagens no texto. A autora enfatiza os problemas dum lar polígamo, mostrando como as mulheres estão a sofrer emotivamente e fisicamente para poder cuidar de seus filhos, especialmente quando o homem não tem a capacidade de cuidar de sua grande família. Adaku, uma delas, até se torna prostituta. O homem pretende contar sobre seus filhos mais velhos, mas isto também não dá. E o sonho de uma de suas mulheres, Nnu Ego, é de gozar a vida graças a todos os seus filhos, todavia, isto também não dá certo, porque estes preferem viajar para fora do país para estudar em vez de ficar em casa e trabalhar para ajudar a família.

Em *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou, lê-se também os problemas de Affiba, cujo marido tem uma concubina, mas o seu grande problema vem da família extensa, que não gosta de Affiba. A família até decide agarrar todas as propriedades do seu filho quando morre. Porém, estes bens são adquiridos pela irmã de Affiba e seu marido. No fim, Affiba tem de lutar contra os parentes de seu marido, o que explica o título desta obra.

Antes de mais nada, é bom salientar que o universo destes romances caracteriza-se pelo conflito entre as personagens. Esperamos ver o florescimento do amor mútuo entre as personagens, especialmente entre maridos e suas esposas, mas, pelo contrário, vemos as situações nas quais, devido ao egoísmo, habitualmente do homem ou dos seus parentes, a mulher é abandonada e tem de lutar para sobreviver. De certo, que há mais conflitos, sobretudo pelas mulheres, dentro dum lar polígamo. Assim, lemos incidentes após incidentes de luta entre as personagens que povoam o universo destas três obras.

O papel do sistema e tradição patriarcais no assunto do amor

Claro está que o tratamento do assunto do amor é problemático nas três obras, pois a maioria das figuras são abatidas e subjugadas pelos homens. E sabe-se que no lar, ou seja, nas relações amorosas, a mulher se vê excessivamente dominada pelo homem. Concordamos que a origem dos problemas, antes de mais nada, é a tradição e costumes do povo acerca do casamento, o que Ogundipe-Leslie (1994: 33-35) bem expressa, ao denunciar o papel da tradição, em particular, entre os outros factores, como raça, homem e mulher, na sujeição da mulher em África. O comentário seguinte dá muita ênfase aos factores que impossibilitam o gozo do amor entre dois indivíduos:

The heritage of tradition ... this second mountain on the African woman's back is built of structures and attitudes inherited from indigenous history and sociological realities. African women are weighed down by superstructural forms deriving from the pre-colonial past. In most African societies, whether patrilineal or matrilineal, gender hierarchy, male supremacy or sex asymmetry (or whatever term we choose to use) was known and taken for granted... Men are still dominant in private and public life. The ideology that men are naturally superior to women in essence and in all areas, affects the modern day organisation of social structures. This ideology prolongs the attitudes of negative discrimination against women ... The backwardness of the African woman is the third mountain on her back, men, the fourth; race, the fifth and herself, the sixth.

No que concerne o papel dos velhos e da tradição legados aos jovens, que, às vezes, danificam as relações amorosas, Mwando, como porta-voz de Chiziane, faz uma pergunta retórica: "... mas o que é que andam a fazer esses velhos desgraçados? O que pensam que ainda fazem neste mundo? Os males da terra são causados pelos velhos, guardiões das antigas tradições que só acarretam desgraças às novas gerações" (p. 68). É de notar que as tradições africanas desempenham um papel muito importante, o de demolidor, no assunto do amor em todas as obras que estudaremos neste ensaio.

Na verdade, é fácil aplicar o comentário de Hilário Henrique Dick, citado acima, a todas as obras, pois cada obra dá a conhecer a visão do mundo do povo a que pertence o escritor ou a escritora. Precisamente, dois romances, ao menos, mostram claramente que o hábito dos pais ou parentes de procurar parceiro (a) para as suas crianças, embora muito comum em África, estraga a prosperidade do amor. Isto se vê em *Balada de Amor ao Vento* e *Joys of Motherhood*.

No primeiro romance, Sarnau, a protagonista, não consegue casar com o seu namorado de coração, Mwando, o amante que conquista pessoalmente, pois os parentes dele decidem procurar uma mulher para ele. Infelizmente, o casamento de Nwando com Sumbi, a mulher escolhida pelos seus

parentes falha, pois não é baseado no amor mútuo dos noivos, mas sobre a norma tradicional. Até um certo ponto, o casamento também falha porque as duas pessoas não são compatíveis. Ao escolher Sumbi, os pais de Nwando certamente cometem um grande erro, pois ela pertence a uma família aristocrática e a do marido é pobre. E não podendo dar-lhe tudo que precisa, ela começa a receber os presentes de outros homens. Porém, é possível que o casamento pudesse resultar se Mwando tivesse casado com uma pessoa escolhida por ele mesmo.

De igual maneira, o casamento da narradora, Sarnau, também falha pois é norteado pela tradição, não pelo amor próprio, porque é um casamento arranjado pela antiga rainha para o seu filho, Nguila. O que quer dizer que os casamentos tradicionais, em África, não dão muita importância ao assunto do amor mútuo entre as pessoas. O que conta nestes casamentos, segundo os exemplos de Sarnau e Nguila, e de Mwando e Sumbi, parece ser o dote, pago pelo homem, em detrimento do entendimento ou amor mútuo dos noivos.

Óbvio é que esta tradição africana arruina o casamento, pois a mesma coisa se vê em *Joys of Motherhood*, onde uma das mulheres de Nnaife é forçada a trabalhar como prostituta a fim de ter dinheiro para tomar conta dos filhos dela, pois o marido não tem a capacidade de tomar conta da família dele composta por mais de oito pessoas, sem contar com os outros membros da família de seu irmão mais velho que, segundo a tradição, se torna sua responsabilidade, depois da morte deste. Claro está que esse costume dos Ibo, esse dever familiar, sempre agrava os problemas dos irmãos mais jovens, como acontece no romance sob discussão.

No terceiro romance, vê-se que segundo o costume do povo, os parentes do marido têm direito de levar as propriedades e os bens dele, o que acontece em *La révolte d'Affiba*. Os parentes do marido vêm para levar os bens dele, a sua casa incluída, quando morre. Tudo isso sem considerar a mulher e os filhos do defunto. É com orgulho e confiança que os parentes demandam: "Oui notre propre maison", reprit le beau-frère d'Affiba "car ce qui est à notre frère est aussi à nous seuls!... Non satisfaite d'avoir toute seule joui des richesses de notre frère, tu viens encore monter la garde ici après son décès..." (p. 138). Para mostrar que este costume é comum dentro da sociedade, vemos uma personagem, Koulibaly, denunciando esta tradição: "Honnêtement ... je ne comprends rien à ces traditions qui veulent que la veuve soit dépouillée par les beaux-parents, dès que son mari rend l'âme" (p. 136). Por consequente, Affiba decide lutar contra os parentes do marido para defender os direitos dela e dos seus filhos. Decide ensiná-los que as coisas já mudaram, pois entre as propriedades desejadas pelos parentes, há algumas que ela comprou juntamente com o marido. Segundo o título da obra, ela revolta-se contra esta tradição, que deixa a família dum homem sem nada depois da sua morte. Graças à sua determinação, ela consegue mudar esta tradição.

Na verdade, devemos todos condenar o sistema patriarcal em operação na África tradicional e ainda hoje, onde o homem é todo poderoso e faz as leis para satisfazer seu egoísmo e chauvinismo. Pois, em todos os casos descritos nas três obras, as mulheres sofrem (de)mais, enquanto que os homens parecem não ter interesse nas sortes das mulheres. Isto justifica as palavras de D'Almeida (Kolawole 1997: 1) que também acusa o sistema patriarcal como um factor responsável pela sujeição da mulher em África: "Silence represents the historical muting of women under the formidable institution known as patriarchy, that form of social organisation in which males assume power and create for females an inferior status". Vemos nos casamentos descritos nas obras sob discussão que, logo que paga o dote, geralmente um dote muito grande, o homem se dá ao luxo de maltratar a mulher, de quem muitas vezes não gosta, pois o casamento é um casamento arranjado pelos pais ou parentes. Igualmente, não hesita em ter outras mulheres e concubinas, mesmo sem gostar delas, e sem considerar a sua emoção e bem-estar. Eis o que encontramos em *Balada de Amor ao Vento* e *Joys of Motherhood*.

A situação descrita acima aplica-se de perto a *Balada de Amor ao Vento*, em que Nguila, o marido de Sarnau, o rei da tribo, é uma pessoa completamente irresponsável, em relação às mulheres, devido à sua animalidade e apetite sexual. Todavia, a tradição, ou seja, a sociedade não o acusa de infidelidade, nem sequer o censura. Digamos que o seu comportamento é aceite pela sociedade, pois a mulher é sempre aconselhada a aceitar tudo o que faz o marido, até estar pronta a sofrer. Veja alguns dos conselhos "loucos" (p. 43) dados a Sarnau no dia do seu casamento pelas outras mulheres, as mais velhas em particular: "Sarnau, fecha a tua boca, e esconde o teu sofrimento quando o homem dormir com a tua irmã mais nova mesmo na tua presença, fecha os olhos e não chores porque o homem não foi feito para uma só mulher" (p. 44). É com muita certeza e experiência que a mãe de Sarnau prevê: "Sarnau, minha Sarnau, partes agora para a escravatura ..." (p. 46). Além disso, a sociedade espera que a mulher ame o seu homem com todo o seu coração (p. 43). Quer dizer que a mulher não tem nenhum direito no lar, ela é simplesmente uma escrava do homem, a quem deve obedecer, sem lamentos. Esta atitude do homem, ou seja, da sociedade para com a sua mulher(es) explica a tristeza das outras mulheres durante a cerimónia do casamento de Sarnau.

É fácil perceber que a infidelidade do homem, se não, a sua crueldade em casa leva as mulheres a cometer o adultério, como acontece no caso de Sarnau em *Balada de Amor ao Vento*. Pois, ao chegar em casa do marido, ela se acha abandonada por ele, que dorme a cada noite com outras esposas e concubinas. Se a mulher não comete adultério para satisfazer o seu desejo sexual, ela usa a feitiçaria para se proteger; às vezes, para matar outras mulheres ou para apertar o marido a ela só, prejudicando outras mulheres, como se vê na mesma obra. Na verdade, pode-se considerar este comentário de Sarnau como um julgamento merecido do casamento polígamo em África:

A chegada da Phati, a quinta esposa do meu marido, veio transtornar toda a nossa vida e eu morri completamente no coração daquele homem. Já passam dois anos que não me oferece uma carícia. Essa Phati, essa Phati, não sei que espécie de tatuagens ela tem no baixo-ventre para transformar desta forma um homem a ponto de esquecer-se dos seus deveres. Sinto tão só e abandonado." (p. 72)

Evidentemente, o casamento polígamo praticado em África leva as mulheres a praticar excessos no lar. Deste modo, Paulina Chiziane denuncia a combinação de tradição e chauvinismo do homem, maus hábitos, que juntos arruinam o casamento e as relações de género em África, ao subjugar a mulher.

O caso de *Joys of Motherhood* é semelhante ao de *Balada de Amor ao Vento*, pois toda a obra parece dramatizar a tradição e crenças religiosas dos Ibo da Nigéria. Em primeiro lugar, a mulher não tem um lugar muito importante na sociedade; é considerada um apêndice do marido. Mesmo no lar, só pode ser respeitada pelo marido se der à luz rapazes, pois as raparigas têm pouco valor na sociedade. Por isso, por não ter filhos, tendo duas filhas, Adaku fica infeliz e o marido não a respeita. Ela resolve deixar o lar para levar uma vida independente como prostituta. A primeira esposa do seu marido também sofre até conseguir ter filhos. Lê-se o comentário desprezível do marido quando ela acaba de ter as gémeas: "Nnu Ego, what are these? Could you not have done better? Where will we sleep, eh? What will they eat?" (p. 27). Sem dúvida, um filho é mais do que dez filhas entre os Ibo. O sistema patriarcal já consagrou esse costume, e todo o mundo, as mulheres incluídas, o aceita como a norma da sociedade. Por conseguinte, as mulheres que só têm filhas levam uma vida miserável na sociedade, o que acontece a Nnu Ego, até que tem filhos.

De facto, o comentário, ou a queixa, que segue dá-nos a conhecer quão grande é a frustração da mulher quanto à atitude do homem de desprezar as filhas e valorizar os filhos: "But did not a woman have to bear the woman-child who would later bear the sons? God when will you create a woman who will be fulfilled in herself, a full human being, not anybody's appendage" (p. 186). Eis um outro aspecto da tradição africana que deve ser mudado na idade moderna.

Onde está Deus?

O certo é que quando uma pessoa sofre demasiado, chega a hora de ir buscar ajuda, se não, um outro homem, de Deus. Como se vê nestas obras, uma personagem activa, mas que não aparece fisicamente é a do ser divino. Já dissemos que algumas mulheres procuram a ajuda da feitiçaria para atrair a atenção dos seus maridos. Eis uma crença africana que, todavia, pode causar mais problemas, dependendo da pessoa que vai procurar a ajuda da feiti-

çaria. Em *Balada de Amor ao Vento*, vemos o uso geral da feitiçaria no lar polígamo. O que pode ser abusado, pois pode matar pessoas. Eis o que acontece com muitas mulheres casadas pelo rei em *Balada de Amor ao Vento*. Certamente a antiga rainha tem razão ao prevenir Sarnau sobre a prevalência de feitiçaria entre as mulheres do rei. Lemos as seguintes palavras de Sarnau, bastante cansada de ouvir as histórias de feitiços no palácio: "... as mulheres são mesmo bisbilhoteiras, intriguistas, o sol já dormiu, a minha sogra ainda me fala de feitiços" (p. 54).

Note-se que entre os Ibo, o deus pessoal, chamado *chi*, desempenha um papel muito importante na sociedade. Cada indivíduo tem o seu *chi*, que adora a fim de receber a sua benção de vez em quando. Porém, quando um *chi* é mau, como o de Nnu Ego, o indivíduo leva uma vida frustrada. Por exemplo, por muitos anos, Nnu Ego não tem filhos, depois da morte do seu primeiro. Ela até pensa suicidar-se quando o seu filho morre, pois sem filhos a mulher não conta na sociedade. Finalmente, o *chi* concorda em dar-lhe filhos que não obedecem ao pai deles, o que lhe dói muito. Pois, como eles não querem ajudar o pai a criar outros filhos, cometem um crime que não pode ser perdoado. E a sociedade culpa a mãe deles pelo mau comportamento dos filhos, como se vê em *Joys of Motherhood*. Adaku, a co-esposa, decide abandonar totalmente o *chi* dela, e mora como quiser. Vemos nela a atitude de um indivíduo que se revolta contra a tradição da sociedade.

Quanto à religião cristã, encontramos em *Balada de Amor ao Vento* algumas personagens, como Mwando, e um dos amantes de Sarnau em Lourenço Marques, que manifestam a atitude de hipocrisia quanto às crenças cristãs. Mwando, precisamente, recusa casar-se com Sarnau, embora grávida dele, dizendo que como cristão não gosta de levar uma vida de poligamia. Porém, vai casar-se com a mulher arranjada pelos seus parentes. Quase a mesma coisa acontece com o amante de Sarnau em Lourenço Marques, pois também ele rejeita a filha dele e de Sarnau sob o pretexto de ser cristão, não podendo ter duas esposas. Pode-se comentar aqui que os deuses nada fazem nas obras em questão, senão, dificultar a vida das personagens.

E as mulheres reagem?

Analisaremos de mais perto os comportamentos das mulheres, visto que elas figuram como vítimas dos homens e também da tradição da sociedade nas obras sujeitas a discussão, e algumas delas como Adaku em *Joys of Motherhood*, Sarnau em *Balada de Amor ao Vento* são forçadas a tornarem-se adúlteras. Na minha opinião, não é demais censurar os homens que se casam com as mulheres sem poder tomar conta delas e das suas necessidades, o que acontece a Adaku e Sarnau, respectivamente. O pior é que as mulheres, sobretudo as mais velhas, aceitam a tradição patriarcal que, mais do que outro factor, faz sofrer as mulheres. Já mencionámos que elas conse-

lham Sarnau a aceitar tudo que o marido faz, mesmo se ele decidir dormir com outra mulher na sua presença. Destarte vemos um compromisso da parte das mulheres aos males cometidos pela sociedade, ou seja, pelos homens, uma vez que são os homens que engendram as leis que governam as relações (de género) na sociedade.

Todavia, podemos ver uma oposição entre as mulheres mais velhas e as mais jovens em todas as três obras. As mulheres mais jovens, representando a geração jovem, a geração educada, geralmente fazem a crítica dos aspectos maus da sociedade. Por exemplo, Sarnau, em *Balada de Amor ao Vento* condena como injusta a infidelidade do homem e o abandono da mulher pelo seu marido. Ela até se queixa contra essas atitudes do homem e parece justificar a sua decisão de cometer adultério, dizendo: "A situação é que nos obriga a cometer adultério" (p. 84). Porém, sabe que a sociedade censura as adúlteras. O que quer dizer que o seu comentário é simplesmente uma expressão da frustração que sente e que qualquer mulher abandonada pelo marido pode sentir. Quão grande será a frustração duma mulher casada que decide cometer a infidelidade!

De certo, as mulheres africanas, sobretudo as mais jovens e educadas, já começam a questionar, se não a condenar as tradições patriarcais que asseguram a sujeição e o sofrimento das mulheres. Sarnau fá-lo em *Balada de Amor ao Vento*, como já indicámos acima. Embora não seja educada, Nnu Ego também se queixa da atitude dos homens de preferirem os filhos às filhas. Ela até condena as mulheres por terem concordado com os homens em rejeitar as filhas: "But who made the laws that we should not hope in our daughters? We women subscribe to that law more than anyone. Until we change all this, it is still a man's world which women will always help to build" (p. 187). E está convencida sobre a necessidade de mudar esta atitude, ao lembrar-se do seu sofrimento durante os anos em que não teve filhos.

O certo é que as personagens femininas são pessoas determinadas em mudar a sua sorte, e digamos a sorte de toda a sociedade, começando no lar. É possível descrever e justificar a acção de Affiba assim, pois decide lutar contra o hábito do povo que permite aos parentes do marido levar todos os bens e suas propriedades quando morre sem considerar a sorte da mulher e filhos. Felizmente, Affiba consegue, na sua luta, segurar os bens para ela e para as suas crianças.

Sabe-se que as teorias feministas orientam-se para a emancipação da mulher, querendo que a mulher faça tudo para se emancipar e para se realizar. Encontramos, além de Affiba, indicada acima, pelo menos, uma outra personagem em *Joys of Motherhood*, que toma as medidas necessárias para realizar o seu sonho, o de mandar as suas filhas para a escola, pois sendo filhas o pai delas não vai mandá-las à escola, só mandará os filhos. A maneira de mulher emancipada, Adaku torna-se prostituta, a fim de mandar as suas filhas para a escola.

Em *A Balada do Amor ao Vento*, Sarnau revela esta mesma atitude ao fugir com um outro homem, o seu primeiro amor, Mwando, para poderem viver juntos em paz. Na mesma obra, vê-se Sumbi que arranja um outro marido, embora seja um homem rico já com quatro mulheres e onze filhos. Ela parece indiferente à expectativa da sociedade, ou seja, da tradição dela como esposa, sendo condenada por ser libertina e, sobretudo, por ser mulher. Pois, a sociedade que encoraja a infidelidade no homem, censura a mesma coisa se o culpado é uma mulher. Digamos também que estas mulheres emancipadas estão prontas a recomeçar (a vida) depois de falhar, ao rejeitarem a opção de continuar a sofrer em silêncio.

Todavia, o fim da obra de Paulina Chiziane merece alguns comentários. Mwando consegue achar Sarnau após uma longa separação e Sarnau, já mais velha, e com dois filhos, ainda concorda em viver com Mwando, seu antigo namorado. Assim, a escritora mostra-se uma devota de união do homem e mulher, baseada no amor mútuo entre os parceiros. Certamente, revela que apoia o papel complementar do homem e da mulher. Aparentemente, ela é diferente de muitas feministas, porque não odeia o homem, embora o acuse de ser responsável pela sorte da mulher. Porém, não é demais acentuar o facto que gostaria de mudar os aspectos maus da tradição africana explorados pelo homem para subjugar ou dominar a mulher, o que ela tem em comum com ambas as suas colegas, Régina Yaou e Buchi Emecheta.

De igual maneira, devemos salientar as actividades e comportamentos de algumas mulheres que tudo fazem para destruir a felicidade das outras mulheres; sobretudo as mulheres prontas a ser concubinas, se não co-esposas. Na busca da sua felicidade, elas destroem a de outras mulheres. Há muitos exemplos dessas mulheres em todas as obras sujeitas a análise neste estudo. Por exemplo, destacamos o caso de Phati, já mencionado acima. Ela usa a feitiçaria para eliminar as outras mulheres e para apertar o marido delas a ela só, sem considerar o bem-estar das outras mulheres. No seu estudo sobre a atitude das mulheres em arruinar o lar de outras mulheres, Mojola (2000: 257) declarou que eram elas que impediam a realização da libertação de mulheres do domínio dos homens, devido a factores como ignorância, egoísmo, materialismo e condicionamento pelas tradições patriarcais e crenças religiosas.

Literatura como instrumento para resolver os problemas da sociedade

E podemos perguntar: será que as escritoras africanas sugerem soluções a todos os problemas que militam contra o florescimento do amor e nas relações de género? Claro que as três escritoras estudadas têm todas as sugestões sobre as medidas que podem melhorar as relações de género, a começar no lar. Por outras palavras, digamos que a finalidade, quer proclamada

explicitamente ou implicitamente, procurada pelas (suas) obras é a de melhorar a sociedade inteira, começando pela melhoria das relações de género, da casa e da família. Não podemos acusá-las de egoísmo, apenas porque gostariam de melhorar as condições da mulher na sociedade.

Todas as três escritoras examinadas neste ensaio mostram nas suas obras a necessidade de mudar, se não lutar contra a situação problemática do amor e casamento, devido aos maus comportamentos dos amantes e, sobretudo, aos aspectos maus da tradição dos povos africanos que impedem o florescimento do amor mútuo. Na verdade, a escritora africana não pode e não deve ficar silenciosa e quieta perante a sorte indesejável da mulher, quer casada, quer solteira. Destarte, elas combatem o sistema patriarcal, que justifica a sujeição das mulheres sob muitos pretextos e finalidades, feitas para favorecer os homens. Por isso, temos as personagens como Sarnau, Nnu Ego e Adaku queixando-se contra a sujeição das mulheres. Nnu Ego, como apontámos acima, pensa até na necessidade de mudar a atitude de valorizar os meninos e desvalorizar as meninas como fazem os maridos entre os Ibo. Pelo menos, uma personagem, Affiba, consegue revoltar-se contra a atitude de maltratar a mulher depois da morte de seu marido. Deste modo, as escritoras tentam mostrar as soluções possíveis para os problemas do amor e casamento e para a sujeição de mulheres.

Também podemos considerar o discurso feminista que prevalece no domínio literário como um renascimento da parte das mulheres e, sobretudo, uma luta pelas mulheres e feministas, cuja finalidade, como já explicámos, é a de melhorar a sociedade, as relações de género, além de libertar a mulher. Assim, a literatura africana escrita pela mulher segue de perto a tradição da moderna literatura africana de combater os males arruinando o continente, os males como neocolonialismo, ignorância e pobreza. Achamos que os homens de boa vontade e progressistas, os homens que gostam de África e do seu povo, deveriam juntar-se às feministas, não as feministas radicais que querem tornar o mundo cabisbaixo, a fim de trabalhar para o progresso do continente africano, a partir das relações de género.

Conclusão

Em conclusão, estamos convictos de que a literatura africana escrita pela mulher, nada faz, senão, mostrar a nu os males afligindo o povo, a mulher em particular, a fim de terminar com a opressão feminina pelo homem. Assim, as escritoras africanas mostram-se civilizadas e educadas, pois estão a lutar, não só para o progresso da mulher, mas igualmente para o melhoramento do lar, o que beneficiaria todo o mundo: quer as mulheres, quer os homens, quer as crianças.

Bibliografia

- ACHOLONOU, Catherine. *Motherism: an Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri: AFA Publications, 1995.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa, Editorial Caminho, AS, 2003.
- DICK, Hilário Henrique. *A Cosmvisão do Romance Nordestino Moderno*, Porto Alegre, Livraria Sulina Editora, 1970.
- EMECHETA, Buchi. *The Joys of Motherhood*. Oxford, Heinemann Educational Publishers, 1994.
- HUDSON-WEEMS, Clenora. *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Troy, Mich: Bedford Publishers Inc, 1993.
- JACOBUS, Mary (ed.). *Women Writing about Women*. USA: Harper & Row Publishers, Inc, 1979.
- KOLAWOLE, Mary E. Modupe (ed.). *Gender Perceptions and Development in Africa – A Socio-Cultural Approach*, Lagos: Arrabon Academic Publishers, 1998.
- KOLAWOLE, Mary E. Modupe. *Womanism and African consciousness*, Trenton: Africa World Press, Inc, 1997.
- MOJOLA, Ibiyemi. "Women as axe-men of Womanism in the works of selected Francophone female novelists", *Themes in African Literature in French: A Collection of Essays*. Ibadan: Spectrum Publishing Press, 2000, pp. 243-260.
- OGUNDIPE-LESLIE, Molar. *Re-Creating Ourselves: African Women and Critical Transformation*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1997.
- OKONJO-OGUNYEMI, Chikwenye. "Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Novel in English", quoted by Kolawole, M.E.M. in *Womanism and African Consciousness*. Trenton N.J.: Africa World Press, p. 24.
- THIAM, Awa. *Black Sisters, Speak Out* citada por Daphne Nitri em Hudson-Weems, *Africana Womanism*, op. cit, p. 6.
- TONG, Rosemarie. *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, London, Routledge, 1993.
- YAOU, Régina. *La révolte d'Affiba*. Abidjan, Les Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1997.
- WALKER, Alice. *In Search of our Mothers' Gardens*. London, The Women's Press, 1984.

MULHERES DE ÁFRICA NO ESPAÇO DA ESCRITA: A INSCRIÇÃO DA MULHER NA SUA DIFERENÇA*

Inocência Matta
Universidade de Lisboa

Numa publicação sobre vozes de uma civilização que sempre ficaram à margem, apesar do seu papel na dinâmica de um mundo em que o estiolamento societário é sistemático (por razões políticas, mas também culturais e de mentalidade), julgo que cabe um olhar sobre o lugar de mulheres escritoras africanas nos sistemas literários de seus países, em que também é visível esse silenciamento, a fim de que se escarpelize a ausência de vozes femininas nos *corpora* canónicos das literaturas africanas.

1. Uma questão de género

(...) porque as vozes das mulheres não atingem os céus.

Paulina Chiziane, *Niketche*¹

Na verdade, no contexto de suas sociedades, marcadas por desigualdades institucionalizadas por disposições legais, tradicionais e de mentalidade, as mulheres escritoras constituem um grupo privilegiado tanto em termos de classe e socioculturais quanto por causa do domínio da escrita, que ainda é um poder em África. Razão por que, de certa maneira, essas mulheres acabam por funcionar como porta-vozes deste segmento da sociedade. E "como

* Este texto continua a reflexão sobre "A vez e a voz da mulher escritora na África de língua portuguesa: *trajetória literária de mulheres na África de língua portuguesa*" – II CONGRESSO: *A VEZ E A VOZ DA MULHER EM PORTUGAL E NA DIÁSPORA* – Universidade da Califórnia, Berkeley – 21-25 de Abril de 2005.

¹ Paulina Chiziane, *Niketche: uma História de Poligamia*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002. p. 238.

não há ser senão a partir da linguagem” – numa afirmação produtivamente ambígua de Susana Amália Palacios, num texto intitulado precisamente “Literatura e feminino” –, por via dessa representação se percebem as assimetrias da posição das mulheres, das desigualdades e discriminações, isto é, a subalternidade social, cultural e psicológica desse estatuto na sociedade: como lembra Eduardo Lourenço, “de todas as maneiras, homem e linguagem são indissociáveis” (1999: 133). Assim, do que se trata aqui é da questão do género, quer dizer – apesar dos dois sentidos contraditórios deste termo de que fala Linda Nicholson –, da diferença natural dos sexos e seus reflexos no edifício sociocultural. Diferença essa que não reflecte, como se sabe, as diferenças biológicas e naturais entre homens e mulheres, como bem lembra Joan Scott, cujo trabalho intenta desfazer o “fundacionalismo biológico” (que acaba, em certa medida, por reforçar o “determinismo biológico”) para pensar esta questão de género na perspectiva da construção de significados ideológicos e culturais para as diferenças corporais. É isso que assinala Bila Sorj:

Diferentemente do sexo, o género é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo de gerações. E (...) envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira subalterna na organização da vida social. (Sorj, 1992: 15-16)

Tendo em conta estes pressupostos, e sabendo do lugar marginal (também porque escasso) da participação feminina na construção da tradição literária, proponho que se persiga a trajectória literária de mulheres cuja produção não apenas teve um papel fundamental na construção de um imaginário de resistência fundacional das diversas nacionalidades, ainda quando a escrita literária era subsidiária da construção da nação política e cultural, como na transformação desse sistema no período pós-colonial. Ora, sendo este período caracterizado por uma subjectivização enunciativa, pela *internalização* do olhar sobre as relações de poder e por uma auto-reflexividade, desse processo de ab-rogação resultaria uma mudança – diria até uma implosão – do lugar cristalizado da figura da mulher na literatura. Numa confluência de ginocrítica com o olhar crítico feminista (Macedo & Amaral, 2005: 88), pretende-se com este percurso pela literatura de autoria feminina dos Cinco países africanos de língua oficial portuguesa perceber como as próprias mulheres se foram posicionando ao longo dos tempos em relação a questões nacionais e específicas, locais e universais.

O que quer dizer que não é intenção deste percurso falar da literatura *relativa* às mulheres – o que poderia levar, de entre outros trilhos, à distinção entre escrita de autoria masculina e aquela de autoria feminina, distinção que, entre outros *topoi* distintivos, assenta, segundo Lucia Castello Branco, no tom, na dicção, no ritmo e na respiração próprios de mulher (1992: 212-213). Afirmação temerária, quando se interroga qual é a mais-valia de uma

crítica que busca a diferença de género na produção de um sistema literário, no caso de um sistema subsidiário da ideologia nacionalista, para ver como a escrita de autoria feminina foi assimilando “questões antigas” que se constituíam como *loci* particularizadores da estética nacionalista e foram trazendo outras que sempre ficaram rasuradas dos diversos *corpora* temáticos dos sistemas literários. É suposto que o resultado dessa busca nos conduza à história das mentalidades que, como nos ensina Jacques Le Goff, se alimenta naturalmente dos documentos do imaginário (1985: 76). Assim, pela escrita – que compõe esse “documento literário” – pode-se chegar a essa “história” de vozes silenciadas, pois é também a escrita representação do indizível.

Esta questão de trajectória literária no feminino tem, assim, tanto a ver com o que escrevem as mulheres – afinal, veremos que escrevem sobre o que os homens escrevem! – como com o modo de ler o que as mulheres escrevem, isto é, as estratégias de leitura instrumentalizadas pela categoria do género a fim de fazer do acto da leitura uma mediação contra a centralidade de um sujeito flexionado por um único género, o masculino. Na verdade, as estéticas actualizadas em tendências e correntes artísticas não têm apenas a ver com o processo de criação e os “produtos”, mas constroem-se também a partir de estratégias de leitura. Como lembra Leyla Perrone-Moisés, “desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s)” (1998: 13) – de que é um exemplo a percepção do género (tal como categorias como raça ou etnia) como propriedades aditivas de identidade. Afinal, hoje sabemos que o cânone não é uma categoria monumental (como queria o *New Criticism* norte-americano – ou como parece crer e querer Harold Bloom!); e sabemos também que os sentidos das obras e dos sistemas são instáveis, devido ao trabalho de implosão de determinismos de vária ordem que levam, no caso, ao desvelamento do despropósito de estereótipos culturais, de personalidades, de comportamento, de expectativas ou de apetências...

Neste processo de busca, a primeira questão parece-me ser a construção de um pensamento sobre a necessidade de tornar visíveis questões sociais cujos agentes são femininos. Por esse processo de desvelamento se chega à promoção de uma cultura de equidade e a uma cidadania participativa, através do desenvolvimento de estratégias de leitura que *desnaturalizem* a injusteza da permanência de um cânone que alia ao seu poder regulador o poder de exclusão. A história das mentalidades preocupa-se em explicar ausências (o que já é um avanço, quando não se limita a assinalá-las como fatalidades), porém a inflexão do *status quo* acontece quando se desvelam os mecanismos de exclusão.

2. Do passado ao presente: vozes em desassossego

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher.

Paulina Chiziane, Niketche²

Para adentrar a literatura, minha instância de análise, comece-se por comparar alguns títulos e o ano em que foram publicados, no passado e no presente.

Retenham-se, pois, os títulos *engagés* dos anos 50-60, durante o período colonial-fascista, tais como *É Nosso o Solo Sagrado da Terra*, de Alda Espírito Santo (1978, com grande parte de poemas já publicados anteriormente); *Sangue Negro* (2002, poemas escritos mormente nos anos 50), de Noémia de Sousa; *Solamplo – Escrevendo no Mar de Pemba com o Silêncio do Mato* (2000: poemas escritos nos anos 50 e 60), de Glória de Sant'Anna; *Tempo de Chuva*, de Alda Lara, e mesmo *Poemas*, da mesma autora; pensem-se também em outras expressões sintagmáticas como “Mãe negra”, “Testamento” (Alda Lara), “Negra”, “Canção fraterna”, “Raparigas das docas” (Noémia de Sousa), “Às mulheres da minha terra”, “Lá no Água Grande” (Alda Espírito Santo), “Poema da mãe negra”, “A canção do negro”, “As três negras” e “Lamento de mulher prostituída” (Glória de Sant'Anna) e tantos outros... Por estes sinais cronotópicos, não raramente relevando de uma estereotipia ideológica, essas poetisas participaram da utopia da nação.

Se nesse tempo de *endurance* anticolonial era preciso calar o contencioso que advinha da falta de equidade no exercício da partilha do poder simbólico entre os colonizados (daí a ideia da dupla colonização da mulher) e fazer a apologia de homogeneidade (confundida com unidade) de aspirações, preocupações e projectos, hoje, porém, as diferenças começam a ser enunciadas nos títulos. Comparem-se, por isso, os títulos e sintagmas poéticos acima enunciados com os publicados entre 1985 e 2006: *Sabores, Odores & Sonho* (1985, Ana de Santana); *Ritos de Passagem, O Lago da Lua, Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* (Paula Tavares: 1985, 1999, 2001)³; *O Sangue da Buganvília, A Cabeça de Salomé* (Ana Paula Tavares: 1998, 2004); *Jardim das Delícias, Do Tempo Suspenso, Lágrimas e Laranjas* (Maria Alexandre Dáskalos: 1991, 1998 e 2001); *Deserto de Emoções* (Elis Cruz: 2002); *Balada de Amor ao Vento, Ventos do Apocalipse, O Sétimo Juramento, Niketche: uma História de Poligamia* (Paulina Chiziane, ficcionista: 1990, 1993, 2000, 2002); *Ânsia, Sacrossanto Refúgio, Espigas do Sahel, Noites Ditas à Chuva* (Amélia Dalomba: 1995, 1996, 2004, 2005); *Vivências, Morfeu*

² Paulina Chiziane, op. cit. p. 37

³ Já este texto passava pela última revisão quando foi publicado o quinto livro de poesia de Paula Tavares, *Manual para Amantes Desesperados* (Lisboa: Editorial Caminho, 2007).

(Chô do Guri: 1996 e 2000); *Laços de Amor, Caminhos Ledos, Nirvana* (Isabel Ferreira: 1995, 1996, 2003); *Os Pequenos Botões Sonham com o Mel* (Carla Queiroz: 2001); *Entre o Ser e o Amar* (Odete Semedo: 1996), *Amanhã Amadrigada, O Arquipélago da Paixão, Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança* (Vera Duarte: 1993, 2001, 2005); *Mornas Eram as Noites, A Louca de Serrano* (Dina Salústio, ficcionista: 1994, 1998); *O Útero da Casa e A Dolorosa Raiz do Micondó* (Conceição Lima: 2004, 2006)... Para só citar exemplos mais significativos dos indícios de uma viragem interna no tom e na dicção na percepção do mundo, que conduzem à implosão do modo como a literatura, maioritariamente de tradição masculina, conjuga o verbo das “questões antigas”, numa radical omissão de uma enunciação feminina.

Começo pelos títulos porque como leitora tenho sempre em conta que os títulos das obras também se *lêem* – pois são uma espécie de *incipit* da obra que, de certa maneira, condiciona a disposição para a leitura e o horizonte de expectativas da instância leitora, pela sugestão do “espírito” da obra. Com efeito, estes títulos revelam, à partida, uma diferente perspectiva, esta subjectiva porque vivencial e intimista que é assumida logo na enunciação primordial, que são os títulos. E uma primeira ilação, pré-textual, a partir dos títulos, é que enquanto as vozes anteriores são colectivas e verbalizam questões transversais à sociedade, a todas as mulheres e homens, dentro de uma filosofia utópica, as vozes femininas da actualidade, não descurando a dimensão comunitária, já prenunciam um busca individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação última é colectiva, como no caso de Conceição Lima. Estes títulos dizem, por isso, que para além de haver mais mulheres a escreverem (sobretudo em Angola), operou-se uma mudança muito subtil que vai além da “fisiologia dos textos” (Lucia Castello Branco): na verdade, estes títulos são sintagmas que indiciam, à partida, um itinerário individual, uma percepção dos lugares subjectivos da vida, das faces esconsas do ser, uma percepção de teor sensorial, que evidencia um caminho para a complexidade do indivíduo, feito de corpo e espírito, de que o poema “Alfabeto”, de Paula Tavares, pioneira dessa viragem com o caderno *Ritos de Passagem*, dá conta:

Alfabeto

Dactilas-me o corpo
de A a Z

e reconstróis

asas

seda

puro espanto

por debaixo das mãos

enquanto abertas

parecem, pequenas
as cicatrizes

Luanda, 85

O que não significa que essa escrita pós-colonial não atente nos ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/solidariedade e bem-estar (sócio-económico e psicossocial) e que disposições como sonho de liberdade, utopia da nação, amor e paz não continuem presentes, como se pode constatar pela leitura dessa obras. Tais ideais são até um presença obsidiante, mesmo porque, embora a natureza da precariedade seja outra, ela continua a ensombrar o quotidiano dos africanos na “novas” relações com a realidade:

A raiz do medo

Na raiz desventrada do ódio
sulcam
quais térmitas desvairadas,
as vozes irmanadas
anunciando o apocalipse

Rasante e enfermo
na maldição anunciada
o medo
dilacera
voraz e perturbador
na lágrima escondida
que teima catapultar
o dique sombrio
do desassossego

Estrebuchando errante
travesti do ódio e da dor
o medo
o medo este
prolonga-se no êxtase da agonia
das vozes palpitantes
que rimam na dor.

Porém, pode ver-se, já pelos títulos, que já não há a concentração (apenas) metafórica na mulher do sonho de libertação, numa enunciação discursiva que não deixava espaço para as contradições e as aspirações do sentir individual. Tome-se como exemplo o poema “Negra”, de Noémia de Sousa, comparado-o com um poema da actualidade: e nem se pense que a cronologia torna ontologicamente diferente esta escrita. Leia-se o poema de José Luís Mendonça, cuja poesia é nitidamente de uma pós-colonialidade emblemática no panorama da literatura angolana.

Negra

Gentes estranhas com seus olhos cheios
doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano,
amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras
vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne,
alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda
amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e
luminosa: MÃE
(25/07/1949)

Pelo 2 de Março, dia da Mulher Angolana

Doce mulher

Doce mulher
frágil cana de açúcar
a tua voz limpa as areias do meu rosto
com os seus joelhos verdes
na matriz da chuva:
desces de salto alto
e meias de vidro a memória da minha mão
e cais refinada
no meu café da manhã.

Levanto os olhos da chávena e te chamo
Meio-dia.
Sol de África sobre os ombros
da minha alma ferida pela taça
solene deste encontro.

Maiombe de luz, nome de lume
imponente
queimando os olhos do poema
sobre esta mesa onde partimos
o pão do nosso amor até sermos
madeiras do mesmo grito
e pegadas do mesmo lodo.

Doce mulher, a tua voz
tinge de um mar longínquo
o silêncio da varanda
e os teus olhos assinalam
a fragmentação dos rios
entre as lâminas do sem-tempo.

Caminhas como um ser humano
concebido até à perfeição
sobre a presença metálica do futuro
e esse teu voo de luz
estremece os nervos da eternidade
dentro da chávena vazia de café
de onde o teu corpo de pólen se levanta
entre os lençóis mais limpos da chuva que
findou
doce mulher
frágil cana de açúcar.

Semanário Angolense, nº 102, 4-11
de Março de 2005

Embora no poema de Noémia de Sousa o sujeito poético se confunda com o da enunciação e o “eu” invada todas as instâncias, esta instância ganha um fôlego colectivo quando o sujeito se pluraliza no processo metonímico de significar uma “comunidade imaginada”, identificada com os filhos daquela MÃE invocada – e evocada – no final, em tensão com “gentes estranhas”, de “outros continentes”. Por seu turno, o poema de José Luís Mendonça constrói-se, a par das metáforas convencionais e estereotipadas vinculadas à mulher, a partir dos mesmos *topoi* recusados que no poema de Noémia de Sousa a instância enunciativa critica como sendo “palavras vistas e vazias”, exprimindo-se o desejo de uma “individualidade colectiva”, a das mulheres.

Compare-se ainda, para reforçar a dimensão filosófica dessa diferença, o poema da são-tomense Alda Espírito Santo, dos anos difíceis do colonial-fascismo, com um qualquer de seu contemporâneo José Craveirinha, “História do magáza Madevo”, em que toda a figura poética da mulher/mamana, embora em primeira pessoa (como no poema de Alda Espírito Santo, se erige, em ambos os casos, como *mater humanitatis*, matriz da concertação e força vital:

Em torno da minha baía	História do magáza Madevo
Aqui, na areia, Sentada à beira do cais da minha baía do cais simbólico, dos fardos, das malas e da chuva caindo em torrente sobre o cais desmantelado, ciando em ruínas eu queria ver à volta de mim, nesta hora morna do entardecer no mormaço tropical desta terra de África à beira do cais a desfazer-se em ruínas, abrigados por um toldo movediço uma legião de cabecinhas pequenas, à roda de mim, num voo magistral em torno do mundo desenhando na areia a senda de todos os destinos pintando na grande teia da vida uma história bela para os homens de todas as terras ciciando em coro, canções melodiosas numa toada universal num cortejo gigante de humana poesia	Madevo foi no comboio do meio-dia casa de caniço ficou lá na terra mamana escondeu coração na xicatauana água de chuva secou no céu. Madevo foi embora. Filho foi no rio buscar água senhor chefe ficou no posto beber “bebida” (e homens petrificam baptizados de mãos-de-obra e multiplicam-se em milhões de randes com pernas e braços de xibalo). E Madevo foi no vagão mercadoria para a estação de Transval e aprendeu segredo de componde com picareta ferro de magerman broca automática “Made in USA” mina cemitério de “Golden City” e liberdade “Europeans Only” Madevo fez lobolo

na mais bela de todas as lições: HUMANIDADE.	com mil metros de quartzo abaixo de O.K. Bazar e embriagado com civilização de componde Madevo atravessou Ressano Garcia com ritmo de sífilis nas calças de “ten and six” um brilho de escárnio no candeeiro à cinta um gramafone “His Master’s Voice” e na boca uma sincopada cantiga de magáza que retoca a paisagem com a sofisticada cor das hemoptises “one pound tem”. N’Gelina agora vai matar cabrito vai fermentar bebida e vai fazer missa N’Gelina que os mochos fatais ruflaram asas no Jone e bicaram Madevo no âmagô dos mil pulmões.
---	---

Por outro lado, apesar de no poema de Craveirinha se apreender a dor e a precariedade psicossocial através da figura da mulher, a mamana Ngelina, esta não é detentora, em momento nenhum, da voz da enunciação. Se o poema de Craveirinha invectiva o *status quo* sócio-económico pelo olhar da mulher, nos de Noémia de Sousa e de Alda Espírito Santo essa invectiva vai além da condição sociocultural do africano e abrange o terreno das particularidades femininas.

Comparece-se, nesta linha, “Desossaste-me”, de Paula Tavares, cuja semântica se expande para os *loci* outros, ideológicos e psicoculturais, porém a partir de uma dicção *outra*, porventura menos contemplativa no gesto de dizer a subalternidade e a agressão da tradição:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minha veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre

mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU

para o sul saltar o cercado

Luanda, 84

Agora as escritoras parecem querer ir para além da construção da nação solapando-a: considerando o tangenciamento entre feminino e mulher, pode afirmar-se que trazem para a cena literária o sentimento individual em toda a sua plenitude (que não apenas aquela que releva do político-ideológico) e querem expandi-lo para lá do nacional e atingir primeiro a condição feminina, depois, a condição humana, sem descurar a discussão incómoda dessa condição nas relações internas de poder que trazem ainda a marca da inquietação, numa garimpagem, ainda e sempre, de um “eu” profundamente interior.

Diferentemente, portanto, é a voz feminina do poema “Desossaste-me”, cujo sujeito “biográfico” tem uma identidade vivencial que afirma pela assunção da sensualidade como condição da sua própria liberdade. Aqui o *outro* – o “tu” interlocutor – não se encontra fora da espaço-temporalidade do “eu”, nem é mediado pela diferença do olhar, mas pela alma e pela possibilidade da gestão do corpo cujas imagens são interiores (veias, pulmão, ossos) – imagens construídas a partir de disposições externas coladas à mulher no poema de Noémia de Sousa. No poema de Paula Tavares, a mulher recusa subserviência a formas sociais para a qual foi “formatada”, de forma dolorosa (como nos dizem os semas presentes em “prótese” e “feridas”), e, consciente do processo de *desossamento*, da fragmentação do seu corpo e do despojamento de seus sonhos, intenta recompô-los ganhando, assim, uma dimensão própria e a sua individualidade.

Existe no trabalho dessas escritoras, mormente poetisas, que se manifestaram entre os anos 80 e 90, ainda uma revitalização da consciência histórica por via do resgate e celebração dos fragmentos da memória e da *sua* história individual. Muitas são as autoras que então se revelaram e que trazem para a cena literária *outro* sentir, *outro* saber e *outro* saber-sentir. Por estas coordenadas não intentam apenas reconstruir *loci* do vivido mas, simbolicamente, a partir dos seus mais atávicos desejos e itinerários, querem torná-los visíveis enquanto institutos do humano e de cidadania, pela nomeação de configurações e nichos temáticos que sempre foram tidos como tabus na processualidade identitária.

Um desses *loci* actuates de identidade é o corpo – sempre visto através de uma interpretação social, como afirma Linda Nicholson, que lembra ainda que “a sociedade forma não só a personalidade e o comportamento, mas também as maneiras como o corpo aparece” (Nicholson, 2000: 9). Oiça-se de novo Paula Tavares:

A abóbora menina

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos

estende-se à distância

procurando ser terra

quem sabe possa

acontecer o milagre:

folhinhas verdes

flor amarela

ventre redondo

depois é só esperar

nela desaguam todos os rapazes.

Benguela, 83

(Ritos de Passagem, 1985)

Se compararmos esta percepção de mulher sexuada com a dimensão simbólica da *mulher-mãe* (veja-se, na poesia anticolonial, o singular a insuflar-se do colectivo ou a erigir-se a porta-voz, metamorfose dinamizada pela imaginação utópica, própria da ideologia libertária) que se ergue no mais sublime da significação humana do feminino, vê-se que agora o que prevalece é a dimensão terrena e carnal com contingências expostas a uma temporalidade que, embora tradicional, é dinâmica e conducente a uma vida marcada pelo destino: “*depois é só esperar/ nela desaguam todos os rapazes.*”

Diferente, portanto, é essa nova literatura feita por mulheres, em termos de forma de expressão enunciativa, que é duplamente lírica. É que mesmo no modo narrativo, como é o caso de Paulina Chiziane, em que os dois primeiros romances, sobretudo o primeiro, *Balada de Amor ao Vento* e *Ventos do Apocalipse* e, também, o último da autora, *Niketché: uma História de Poligamia*, em tom confessional, são fortemente contaminados pelo modo lírico: histórias de vida narradas pelas protagonistas, Sarnau e Rami (e suas duplas: Julieta, Luísa, Saly, Mauá e – porque não? – Gaby). Existe nestes romances, e mesmo noutros em que a enunciação é em terceira pessoa, uma visão intimista do mundo e da condição feminina em Moçambique, ou, sem correr grandes riscos de generalização, em África. Porque o seu objecto passa a ser o próprio “eu” – e não o “nós”, a entidade colectiva cons-

trutora da *nação*, mesmo em poemas de enunciação em primeira pessoa, como são muitos poemas narrativos de António Jacinto, Agostinho Neto ou Viriato da Cruz. Trata-se, afinal, da expressão da subjectividade feminina – da mulher enquanto ser humano em primeiro lugar e como tal com os seus desejos (espirituais, afectivos, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações – de que a alma da mulher, com os seus juízos subjectivos, toma consciência, consciência de si enquanto mulher e enquanto ser humano. A figuração do feminino gera uma iluminação existencialista em que a escrita se transforma em iniciação à vida plena.

Os tópicos do amor – erótico, sensual e sexual – fazem-se acompanhar da citação dos seus signos terrenos na sua funcionalidade prazerosa e não apenas utilitária e representativa, e dos seus contextos. Não se trata, portanto, de uma visão do amor romântico em cenário natural edénico, de harmoniosa convivência com o sujeito, como nesse poema de profunda nostalgia, “Memória da ilha do Príncipe”⁴, de Maria Manuela Margarido, poetisa são-tomense dos tempos difíceis da luta anticolonial e do “exílio” cultural e afectivo. Por isso, ao amor, que ainda se continua a celebrar (vejam-se títulos como *Entre o Ser e o Amar*, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, *Deserto de Emoções*, *Ânsia* ou *Os Pequenos Botões Sonham com o Mel*), liga-se também a libertação do corpo – libertação total de obstáculos convencionais, recusando, ou denunciando, a subserviência a determinadas formas sociais.

Libertação que passa também pela conciliação entre corpo e alma e que opera uma catarse emocional e ideológica do sujeito, enquanto ser social que vive no espalhamento da sua condição biossocial, através do reconhecimento das contradições interiores, e internas, de sujeitos que não têm mais constrangimentos. Por isso, o(s) sujeito(s) de enunciação – afinal o *alter ego* das autoras – já não se constroem em expor a dor da sua condição feminina, uma dor que já não é infrutífera, “uma dor *epifânica*, a dor da auto-consciência que constrói um sentido individual, numa progressão consciencializadora do *eu*” (Mata, 2001: 117), uma terrível necessidade de purificação por viver num *status* de universos proibidos, como em Vera Duarte:

Momento XII

(século vinte, um dia incerto num tempo de mágoas)

Como diria o poeta, choro da dor de me saber mulher feita não para amar mas para ser amada. Choro porque sou e amo. E esterilizam-se-me as forças. Uma melancolia sem princípio nem fim possui-me e quedo-me impotente.

Um súbito regato de águas claras inundara-me. Dei-me sorrindo. Mas as águas avolumaram-se e senti perder-me a minha alma.

⁴ “Mãe, tu pegavas charroco/nas águas das ribeiras/ a caminho da praia./ Teus cabelos eram lembas-lembas/ agora distantes e saudosas/ mas teu rosto escuro desce sobre mim, (...)”.

Por isso choro. Por me saber mulher e não poder amar. Contudo amo. E na solidão meus soluços se sucedem em canção desesperada.

Sinto-me escravizada, tiranizada, violentada. E meu ser nascido livre se revolta. Na impotência se mata. Quem depois se acusará?

Por isso quero desvendar os universos proibidos e purificar-me. Penetrar nos bastidores da minha condição humana e lutar contra os preconceitos e a opressão que castram. Desprezar, com ódio acumulado, os fariseus da minha história e voar, na plenitude do meu ser nascido livre, de encontro às aspirações da alma.

(*Amanhã Amadrugada*, 1993)

A nível semântico-pragmático, por detrás do significado óbvio da exaltação e apreciação da individualidade do sujeito enunciadador, em toda a sua pulsão vivencial e histórica, insinuam-se a intenção antimaniquista, o elogio da diferença e a prescrição da dicotomia sócio-ideológica da condição feminina – contra o “modelo *unissex*” (Castello Branco, 1992: 214) que advém da contaminação épica da figura feminina. Quer dizer, as (novas) mulheres que escrevem já não vêm primordialmente o seu género inexoravelmente produtor na construção do símbolo Mãe-África, símbolo da cosmogonia ampla e transnacional da “comunidade imaginada”: falam agora, também, de uma sensualidade terrena que desconstrói o discurso sobre a mulher-mãe-filha-irmã-companheira de armas e subverte os cânones da feminilidade sempre ligada, na poesia nacionalista, à fecundidade, à prole e ao exercício – deveria dizer serviço! – de uma colectividade, enfim, de uma “tradição” que lhe cerceia a individualidade.

Outrossim, enquanto a *mulher-mãe*, nos seus desdobramentos simbólicos, é símbolo de resistência, persistência, protecção, união e fortaleza na poesia nacionalista, em vários poemas de Paula Tavares a Mulher se humaniza e se fragiliza perante a força destruidora dos acontecimentos (guerra, fome, aniquilamento das relações afectivas e seus corolários), como no poema “Mãe” (*Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*):

A mãe chegou
não estava sozinha
o cesto que trazia
não estava bem acabado
a mãe chegou
não tinha as tranças direitas
a mãe chegou e o pano que trazia
não estava bem alinhado
a mãe chegou com olhos maduros
os olhos da mãe
não olhavam
na mesma direcção
a mãe chegou
e não era ainda o tempo

do pão do leite azedo
e das crianças.
A mãe chegou e a fala que trazia
não estava bem preparada
a mãe chegou
sozinha
com as falas da desgraça da miséria do leite fermentado e do barulho.

3. Narrar o indizível, narrar experiências: percursos de subalternidade – os casos de *A Louca de Serrano* e *Niketche*

As mulheres são um mundo de segredo.

Paulina Chiziane, *Niketche*⁵

Tenho vindo a referir mormente uma escrita que se actualiza no modo lírico – poesia lírica no sentido de conter uma experiência individual e uma subjectiva postura mental perante a realidade do mundo (Moisés, 1988: 307). As autoras, baseando-se em diferentes experiências individuais, testemunham a confrontação ideológica com os valores sociais e culturais, pelo direito à fruição plena da vida, já não harmonizando contrários ou omitindo dissensos, expondo-os e não participando na construção higiénica da utopia da harmoniosa convivência. O que acontece é que essas autoras já não se *cumpliciam* com o contexto, rasurando um itinerário individual e relegando para um segundo plano o grito libertário da mulher.

Curiosamente, é também na narrativa que parece haver, curiosamente, uma visão mais conciliadora com a tradição e mais contemplativa do estatuto de subalternidade, como se, apenas pela nomeação e pela denúncia, os constrangimentos desaparecessem. Digo curiosamente porque o “género narrativo” permite uma visão condicente com a dimensão instável e transformadora do mundo.

Porém, é também na narrativa que se dá a revolução analítica e desmitificadora, até pela “funcionalidade” do romance, que Georg Lukács definiu como “epopeia de um mundo sem deuses” (2000: 31).

Esta consideração adapta-se perfeitamente à “epopeia” de mulheres, em que as autoras revelam um “ossário de interioridades mortais” (Lukács, 2000: 63). Sendo o narrativo um modo do devir, pode dizer-se que pela textualização de tópicos que se reportam especificamente à condição feminina se procede à apresentação de situações que condicionam a plena realização da mulher, como mulher e como cidadã, e a projectam num outro devir. E isso mesmo nos textos menos conseguidos, como os da guineense Domingas Samy, *A Escola* (1993), o primeiro livro de ficção da Guiné-Bissau indepen-

⁵ Paulina Chiziane, *Niketche: uma História de Poligamia*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002. p. 185.

dente, as trinta e cinco crónicas/apontamentos narrativos da cabo-verdiana Dina Salústio, *Mornas Eram as Noites* (1994), ou o romance *Delehta – Pulos na Vida* (1994), da moçambicana Lina Magaia.

Em todo o caso, os textos mais performativos nesse processo de mudança utilizam como estratégia a aceitação dos “deveres” femininos e o sentido da obrigação pelo equilíbrio societário, e nomeiam os valores culturais e tradicionais que afectam as potencialidades da mulher e os meandros da condição feminina. Nas obras de ficção há temas transversais tais como a prole como valor feminino fundador, as limitações do sentir feminino numa situação poligâmica, o direito (tradicional) de o pai escolher o marido, o dever da obediência absoluta da mulher (ao pai e ao marido), a proibição de aprender a ler e a escrever, a gravidez precoce, o anátema do adultério no feminino, o vazio rotineiro da vida quotidiana, enfim, motivos tematizados na prática narrativa. No entanto, embora a intencionalidade textual revele uma invectividade sem que, contudo, seja visível uma explicitude combativa da tradição milenar que vincula a imagem da mulher a estereótipos interiorizados e naturalizados pela ideologia vigente do lugar social da mulher, como a seguinte sentença zambeziana que traduz o “espírito” de *Niketche*: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz.” Assim, pelo modo como a instância enunciativa se relaciona como o mundo, pode dizer-se que dessa ideologia decorrem “relações de poder que impedem as mulheres de se realizarem plenamente porque funcionam a muitos níveis da sociedade, desde o mais pessoal ao mais público”⁶.

Na prática narrativa, dois nomes se destacam: o da moçambicana Paulina Chiziane e o da cabo-verdiana Dina Salústio, ambas primeiras romancistas nas respectivas literaturas⁷. A primeira é autora de quatro romances, a saber: *Balada de Amor ao Vento*, *Ventos do Apocalipse*, *O Sétimo Juramento* e *Niketche: uma História de Poligamia*, enquanto de Dina Salústio apenas se conhecem duas obras, igualmente já citadas, *Mornas eram as Noites* (crónicas e apontamentos reflexivos) e *A Louca de Serrano* (romance).

Dina Salústio resgata, em *A Louca de Serrano*, a temática da insularidade, tradicional na literatura cabo-verdiana, mas para operar um deslocamento ideológico na sua conceituação: em *A Louca de Serrano*, a insularidade não é das ilhas, mas das comunidades que habitam os vales e as montanhas de Serrano. Isto é, os motivos do “aprisionamento” já não são “naturais”, geográficos – como o foram na geração dos claridosos, embora já nos anos 70 Corsino Fortes tivesse procedido a um outro tipo de deslocamento, esse eminentemen-

⁶ AAVV., “As mulheres no poder e na tomada de decisões”. PLATAFORMA DE ACÇÃO DE PEQUIM. Capítulo G: Lisboa, 1995.

⁷ Não se considera nesta trajectória o caso da angolana Rosária Silva, com o seu romance *Totonya* (1998), cuja temática é também um dos aspectos da tradição que contribui para a subalternização da mulher, que é a deliberada ambiguidade entre adultério e poligamia, sobretudo em espaços urbanos.

te ideológico, fazendo implodir o fatalismo inerente à condição insular. Em *A Louca de Serrano* precede-se a esse deslocamento, porém, sem operar a ruptura da sua vinculação à dimensão isolacionista e à origem lendária:

Serrano, esquecida da civilização, comprimia-se entre os caminhos remotos que levavam a uma longínqua saída para a capital e a região selvagem que se estendia até se perder as vistas, imersa num mundo povoado de seres estranhos e costumes aos quais não estavam alheios denunciados pactos com os subterâneos da terra e das águas, habitados por animais que nunca mexiam e pedras com miolo mole que em determinados períodos se tornavam caprichosos e ditavam as regras que conduziam os destinos de quem por ali nas noites passava. (Salústio, 1998: 14)

O que vemos neste romance de Dina Salústio é uma dupla inscrição transformadora: o deslocamento semântico da tradicional temática de insularidade (e suas modalidades: geográfica, cultural, psicológica e intimista) e a atribuição de um protagonismo à mulher no que respeita à condição feminina, de que não é irrelevante o lugar fundamental da parteira neste processo, como iniciadora de homens na vida adulta como detentores do lugar cimeiro na pirâmide social e das mulheres como perpetuadoras da espécie e do segredo de Serrano, e o seu estatuto na aldeia.

No tangenciamento entre feminino e insularidade, concretizado na subalternidade da mulher serranesa e na sua precariedade psicológica e cultural, potenciado por uma insularidade espiritual (pois Serrano era uma ilha apenas em termos de mentalidade), as mulheres jogam um papel fundamental na manutenção da tradição, vale dizer do *status quo* da subalternidade feminina: numa sociedade em que a prole é um valor fundacional da feminilidade, as mulheres são estigmatizadas pelo facto de não conceberem, apesar de as mais velhas saberem que esta situação era da “responsabilidade” dos homens de Serrano, sobre os quais pesava a maldição da infertilidade.

(...) na suas poucas falas, os homens de Serrano diziam que as mulheres é que podiam falhar na procriação, porque os machos, estes, nada tinham a ver com tal tarefa (...). Os serranese não mostraram curiosidade em averiguar a razão por que depois de alguns anos de inoperância, as mulheres apareciam grávidas, sem tratamentos muito complicados, apenas por irem algumas vezes à cidade consultar os especialistas que percebiam do assunto; nem tão pouco se interessaram pelas tecnologias da cidade que operavam milagres no seu ego e no corpo das mulheres. (Salústio, 1998: 63)

Tratava-se, pois, de uma subalternidade ciosamente alimentada, sendo que as mulheres que denunciavam a situação são punidas: uma é morta (Gremiana) e a outra é descredibilizada com o rótulo de “louca”. Apenas com o esvaziamento do segredo, que acontece com a destruição física, espacial, de Serrano (por causa da construção da barragem), acaba a prova consentida das mulheres. Porém, um término de causa exógena, de que elas não tiveram um papel actancial.

Se as temáticas das obras de Dina Salústio não são literalmente novas na literatura cabo-verdiana, senão no “embrulho”, tal já não acontece com a moçambicana Paulina Chiziane, uma contadora de histórias sobre relações entre homens e mulheres que busca sempre representar *lugares* esconsos por onde caminha a condição subalterna da mulher: do casamento forçado ao lobolo, da dureza da guerra, com o seu corolário de violações e fragmentação psicológica e identitária, ao estatuto da amante e concubina, da marginalização, institucional e social da mulher à a de seus filhos nascidos em condições que as “leis de família” feitas à margem dessas outras das sociedades tradicionais que realmente vigoram, da submissão aos mais repressivos rituais de subserviência conjugal e de viuvez (como o kutchinga ou o levirato) à desprotecção social e institucional a que a mulher é atirada devido à hipocrisia do Estado e da sociedade que não reconhecem a poligamia enquanto instituição “legal” quando os seus agentes e decisores a praticam, ainda que de forma desvirtuada...

No comício do partido aplaudimos o discurso político: abaixo a poligamia! Abaixo! Abaixo os ritos de iniciação! Abaixo! Abaixo a cultura retrógrada! Abaixo! Viva a revolução e a criação do mundo novo! Viva! Depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas e abaxos ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa. (Chiziane, 2002: 94)

Questionando, no seu porventura mais polémico romance *Niketche*, uma instituição milenar que transitou da sociedade tradicional, com regras e um código de ética, para se acoitar numa cultura dita moderna da elite urbana, a pena de Paulina incomoda não apenas a *intelligentsia* moçambicana como os próprios guardiães – deveria dizer guardiãs! – dessas tradições que perpetuam o estatuto subalterno da mulher.

Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação?(...) O colonizado é cego. destrói o seu, assimila o alheio, sem enxergar o próprio umbigo. (Chiziane, 2002: 46-47)

Desde o seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento*, que a autora vem desvelando a responsabilidade da mulher no estado da sua condição. Neste contexto, a obra de Paulina Chiziane actualiza um discurso que inclui o questionamento e a denúncia, dando voz e criando espaços de reflexão ao sujeito que é “silenciado”, tendo como intuito apelar à mulher moçambicana para uma mudança consciencializada. Esta estratégia, que começa a ser formatada em *Ventos do Apocalipse*, adquire dimensão actancial em *O Sétimo Juramento* quando as mulheres (mulher, amante e mãe) de David se aliam para se salvarem e à família; ou pelas mulheres de Tony, em *Niketche*, que, apanhadas na voragem de uma relação poligâmica feita à medida do polígamo, o obrigam a respeitar a instituição nos seus deveres, direitos e obriga-

ções – isto, segundo a ética da instituição. Para tal, há recorrência à diversidade do legado cultural moçambicano, actualizado em fórmulas, rituais, hábitos, gestos, comportamentos. Por este esquema se elabora um percurso pelas diferenças, semelhanças, desejos, sentimentos e aspirações de diferentes mulheres moçambicanas, nos diferentes âmbitos de intervenção quotidiana, como em *Niketche*, romance feito de polarizações como a geográfica – norte/sul – com repercussões na significação sociocultural e ideológica, ou a dicotomia sociedade patriarcal/ sociedade matriarcal.

Deambulando pelos vários interesses estabelecidos, a autora “retrata” personagens, com poucas possibilidades de escolha, tanto a nível social, como no caso de Sarnau (*Balada de Amor ao Vento*), quanto a nível pessoal, como no caso de Emelinda, em *Ventos do Apocalipse*, que tenta sobreviver em meio de uma guerra atroz, ou de Rami, que se descobre esposa de um polígamo numa sociedade eminentemente patriarcal de que o modelo parece retirado da sua própria realidade, Manjacaze, Gaza (sul de Moçambique), de onde a autora é natural. Esta dimensão transformadora que as personagens descobrem na tradição, que se torcem quando necessário – como ensina o político Tchinguri à sua irmã Lueji, aprendiz de feitiçaria política, em *Lueji*, de Pepetela, romance que é um percurso de afirmação de uma governante num mundo cujo verbo é quase sempre declinado no género masculino: o mundo da política. Bem oportuna é, na contramão da inefável crença sobre a generosidade inata da mulher, a afirmação de Isabel Casimiro:

[Na História] As mulheres não foram vítimas passivas, mas sim actoras das diferentes fases históricas, engendrando estratégias de acomodação, resistência e luta, que foram mudando temporal e espacialmente e de acordo com os diferentes tipos de mulheres. (Casimiro, 1999: 47)

Por isso não se pode dizer que as personagens femininas de Paulina Chiziane – que predominam – sejam meras marionetas: na verdade, trata-se de uma percurso intelectual que as personagens empreendem (e com elas a leitora) em vista à desmistificação de imagens femininas convencionais que chegam, pela acção auto-reflexiva, ao auto-reconhecimento num contexto em que a *alteridade* se transforma em *outridade*, com estatuto reconhecido, e a *tradição* surge como tempo de renovação cultural para a mulher em Moçambique: atente-se no destino solar de todas as mulheres de Tony e a forma como, após assegurado o estatuto de esposas “legítimas”, se unem no processo de autonomização financeira, segundo um jogo dinâmico tradição/destradiconalização. Na verdade,

A relação com a tradição é (...) dinâmica e envolve operações de preservação, gestão e refundação das tradições (...).

Nesta coexistência entre tradição e destradiconalização assume especial relevo a questão do espaço onde se inscrevem as práticas. Como refere Timothy

Luke (1996: 122), as práticas tradicionais são específicas e definidas espacialmente. A tradição só é possível em lugares estáveis, permanentes e com dada espessura temporal. Os lugares desestabilizadores conduzem a processos de destradiconalização. (Mendes, 2002: 500-501)

É de notar que, não obstante essa viragem referida, essas mulheres que escrevem não conseguem disfarçar o insustentável peso da condição africana – do homem e da mulher de África. Ou ainda: do Homem, apenas. E apesar de sempre ter havido da parte de algumas escritoras uma resistência à afirmação da diferença como se, concordando com Lucia Castello Branco, “a diferença, em si, já marcasse alguma inferioridade, alguma incapacidade, algum mal” (1992: 214), essa diferença é uma realidade: no topo da pirâmide dos “condenados da terra”, está a mulher africana! Por isso, vejo na escrita de autoria feminina, pelo menos a dos Cinco países de língua oficial portuguesa, o mesmo sentido que a dos escritores africanos teve no tempo colonial: a resistência, cuja natureza e cujo destinador já não são, porém, os mesmos. Concorde-se, por isso, com a escritora argentina Ana Gloria Moya⁸, quando afirma:

Estoy convencida de que el arte es y debe ser nuestra última trinchera de resistencia. Si no pensamos ni leemos, tampoco vamos a poder ejercer nuestros derechos ni conocer qué nos está pasando. (Moya, 2002)

Sem dúvida!

Bibliografia crítica citada:

- AAVV., “As mulheres no poder e na tomada de decisões”. PLATAFORMA DE ACÇÃO DE PEQUIM. Capítulo G: Lisboa: 1995
- BRANCO, Lucia CASTELLO, “Para além do sexo da escrita”. In Lucia Helena Vianna (Org.), *Mulher e Literatura*. IV Seminário Nacional (Niterói, RJ, 26-28 de Agosto de 1991). Anais. Niterói: EDUFF, 1992
- CASIMIRO, Isabel Maria Cortesão, “Identidade e representações das mulheres em África”. *Estudos Africanos* – Revista Semestral de Ciências Sociais, nº 17. Universidade Eduardo Mondlane (Maputo), 1999
- CHIZIANE, Paulina, *Niketche: uma História de Poligamia*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002
- CRAVEIRINHA, José, *Karingana ua Karingana*, Lisboa, Edições 70, 1982
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre, *História: Novos Objectos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985
- LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000

⁸ Escritora argentina, advogada e autora de *La Desmemoria*, *Perder el Paraíso*, *Maria Kumba Sangre tan Caliente*, e *Ciclo de Tambores*, livro com o qual ganhou o Prémio Sor Juana Inés de la Cruz, em 2003.

- MACEDO, Ana Gabriela & AMARAL, Ana Luísa, *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto: Edições Afrontamento, 2005
- MATA, Inocência, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Lisboa: Mar Além, 2001/ Luanda: Kilombelombe, 2001
- MENDES, José Manuel Oliveira, "O desafio das identidades". Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Edições Afrontamento, 2.^a ed., 2002
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária – Poesia*, São Paulo: Cultrix, 11.^a edição revista, 1989
- MOYA, Ana Gloria, "Lo femenino hace que la vida duela menos". *La Jornada*, México D.F. Domingo, 8 de diciembre de 2002
- NICHOLSON, Linda, "Interpretando o gênero". *Estudos Feministas* – revista do Centro de Filosofia e Ciências Humanas/Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Estadual de Santa Catarina. Vol. 8 – n.º 2/2000
- PALACIOS, Susana Amália, "Literatura e feminino". VIANNA, Lúcia Helena (org.), *Mulher e Literatura*. IV Seminário Nacional, 26-28 de Agosto de 1991 (Anais). Niterói: EDUFF, 1992
- PERRONE-MOISÉS, Leila *Altas Literaturas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SALÚSTIO, Dina, *A Louca de Serrano*, Mindelo: Edições Spleen, 1998
- SANTO, Alda Espírito, *É Nosso o Solo Sagrado da Terra*, Lisboa: Ulmeiro, 1978
- SCOTT, Joan, *Gender and Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988
- SORJ, Bila, "O feminismo na encruzilhada da pós-modernidade". Albertina Costa & Cristina Brusini (org.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992
- SOUSA, Noémia (de), *Sangue Negro*, Maputo, AEMO, 2001
- TAVARES, Paula, *Ritos de Passagem*, Luanda: UEA, 1985
- TAVARES, Paula, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001

A ORALIDADE ESCRITA, OU A VOZ CONTINUADORA DA MATRIARCA AFRICANA EM LÍLIA MOMPLÉ E AMA ATTA AIDOO

John Rex

Obafemi Awolowo University, Nigeria/
Université de Poitiers, France

Introdução

Fuscas são as linhas que separam ficção e realidade, fato e mito, juventude e velhice, vida e morte ... e, especialmente, passado, presente e futuro, estes últimos ciclicamente interligados e internutrido-se, quando as modernas matriarcas africanas, de pena em punho, contam as histórias que lubrificam e mantêm, desde antanhos, a engrenagem do motor social das suas respectivas comunidades. Mas, diferentemente das suas mães e avós, e de algumas das suas irmãs coevas, que operaram ou ainda operam a nível puramente oral-agráfo, elas emprestam a essa milenar tradição oral os artifícios da escrita, criando um produto híbrido, registrando em letra a distinta voz de quem luta para sair do afogamento. Neste novo produto, fuscas também são as fronteiras que delineiam o conto tradicional de feição univalente, com suas normativas unidades (de ação, tempo, lugar e tom), sua característica "forma simples" (*apud* André Jolles)¹, seu *topos* povoado de um misto de seres humanos e bichos de vária configuração, mitos e provérbios, dramatizando valores atemporais e de relevância universal, por um lado, e por outro, o conto moderno, "artístico", erigido sobre a individualidade da observação do vivido cenário circundante, corriqueiro, telúrico, multifa-

¹ Trata-se da teoria formulada por André Jolles (em *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976) sobre a chamada «forma simples» do conto tradicional, "uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua 'forma' e opondo-se à 'forma artística', elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade" (GOTLIB, 1995: p. 18-19).

cetado. Talvez seja melhor, em vez de fronteiras fuscas, falar de rupturas com os estabelecidos padrões da arte de narrar histórias, ruptura essa necessitada, talvez, como indaga Nádia B. Gotlib acerca do conto moderno, pela “própria multiplicidade de experiências que rege estes ‘tempos modernos’” (1995, p. 28). Mas, o que representam estes “tempos modernos”, especialmente para a mulher africana em geral, e para a escritora africana em particular? Qual é a epistemologia dessa nova voz impressa que, durante muito tempo (e em toda parte do mundo), ficou excluída da república das letras, seja por “decreto” normativo, seja por insuficiência logística, seja pela induzida auto-subestima? E, finalmente, em que consiste a diferença ideológico-literária dessa ruptura na hegemonia masculina pela nova escrita protagonizada pelo gênero feminino? Sem querer cair na tentação de generalizar os marcos viscerais, nem de pretender exaustar os recursos estéticos dessa nova literatura, escolhemos alguns contos de Lília Momplé, moçambicana, e Ama Atta Aidoo, ganesa, com o fito de desvelar não só as preocupações ideológicas da escritora africana, como também as particularidades estilísticas desse ateliê escritural que parece trançar ou fundir numa célula criativa a voz e a letra. Na voz ouvimos a tradicional matriarca africana, mulher que nutre, sustenta, protege, orienta e governa, tanto física como intelectual, espiritual e moralmente, uma família, clã, tribo, nação; mulher possuidora duma resistência, paciência e força mística capaz de transformar as difíceis conjunturas da própria vida e as das famílias e comunidades sob seu domínio, mas mulher de carne e osso, falível, vulnerável, carente. Na letra (e mesmo sabendo que aquilo que lemos dificilmente representa a totalidade verídica das relações entre os gêneros masculino e feminino), avistamos, ora comovidos, ora assustados, a sofrida, maltratada mas militante mulher que avança irrefragável e irrefreavelmente para o palco monopolizado pelos homens, seja como escritora, seja como personagem, seja como persona. De repente, o homem se vê acantado, instrumentalizado, neutralizado, com voz apagada, *playing second fiddle*, enquanto a mulher sobe no pódio com a palavra. O feitiço, como dizem, volta para assombrar o feitiço. Mas, antes de tudo, esta caminhada da mulher parece ir na direção da sua sobrevivência, dignidade e auto-estima, dentro do contexto da sã e sadia continuidade da comunidade (que, claro, inclui homens) por ela gerada, gerida e nutrida. Assim, temos heroínas, ou mulheres, como personagens principais, via de regra, porque, como afirma Ama Atta Aidoo,

In so many great literatures of the world, women are nearly always around to service the male heroes. Since I am a woman it is natural that I not only write about women but with women in more central roles, the story which is being told is naturally about women ... (*Women Writers*, www.bbc.co.uk)

O ato de escrever, pois, representa, para a escritora africana, um projeto vital e central para a imagem da própria mulher, individual e genérica, de

sorte que o autobiográfico e o biográfico, a reportagem e a historiografia, o testemunhal e o ficcional se mesclam e se interpenetram, permitindo que, mesmo sem recorrer ao eu-diegético, a escritora-matriarca se desdobre em personagem-matriarca, em torno da qual a principal ação da narrativa se desenrola. De novo, Ama Atta Aidoo:

I believe that, although the human imagination is boundless, it can only ride on the realities of our individual lives. We dream out of who we are and something of our tangible lives is bound to be part of our writing [...] depending on what we are writing about. I can say that there is a lot about me and my life in my first novel. I suspect that, on the obvious level, there isn't very much of me in *Changes*, and yet I'm also keenly aware that that can only be true on the most facile level, because I believe that we are in what we write, we are part of what it is goes into our writing. (*Women Writers*, www.bbc.co.uk)

Escrever também é, para a mulher africana, uma atividade de prazer. “Escrevo sobre o que me dá gosto escrever”, diz Lília Momplé, mas vai além, “embora esse gosto se encontre muitas vezes relacionado com o desejo de, por exemplo, denunciar injustiças, [...] dar voz aos que não têm voz”. Este aspecto de aparente missão prometéica tem as suas exigências estilísticas, na medida em que a escritora, como é o caso de Lília Momplé, procura objetivar mesmo assuntos relacionados com amargas experiências por ela vividas:

Sofri na carne os desmandos da colonização, a opressão, a humilhação, a segregação e a exclusão que ela implica. Vivi a euforia e as desilusões do período pós-independência e também o medo, a insegurança e a revolta dos 16 anos da chamada “guerra civil” que não foi mais do que uma guerra de desestabilização contra o povo moçambicano. Porém, não sinto necessidade de me colocar no papel de narrador autodiegético. Pelo contrário, creio que um certo distanciamento me põe mais à vontade para narrar factos que “falam” por si próprios.²

Eis um vislumbre da envergadura conceitual da escrita feminina destes “tempos modernos” acima referidos: traumas da colonização, escravidão, guerras de toda índole, desastres naturais, pragas, mas também projetos de reconstrução nacional e comunitária, alfabetização e escolarização, urbanização, globalização... E nessa charada existencial em que culturas se chocam e se hibridizam, tempos (passado e presente) e espaços (cidade e aldeia) se polarizam e se reencontram, e identidades, tanto individuais como grupais, se encontram em vertiginosa mutação, entram em verdadeira crise as relações homem-mulher em todos os níveis e quesitos, e a escritora-matriarca se julga no dever de denunciar as injustiças na sociedade em geral, e

² P.3 da resposta de Lília Momplé a um questionário da nossa ex-aluna Patrícia Guerra (Guerra, 2002-2003).

contra a mulher em particular, e desse feito resgatar a dignidade do seu gênero. Do caso individual de uma mulher, chama-se atenção à Mulher africana, e, possivelmente, universal. Por isso, conclui Lília Momplé, que

[...] quanto a mim, é necessário que, em primeiro lugar, a própria mulher desenvolva a sua auto-estima, e neste aspecto, a mulher escritora tem uma grande responsabilidade porque a literatura é um meio privilegiado de fazer ouvir a voz de milhões de mulheres sem voz, de modo a ocuparem cada vez mais o seu espaço na sociedade.³

I – Lília Momplé: A trajetória da mulher entre o “Stress” citadino e o mito vatídico da Cobra Verde.

Em “Stress”, Momplé apresenta uma mulher solitária num domingo típico no meio citadino de Maputo, isolada pela sua condição de “amante do major-general”, e em cuja voz transparecem os processos psicológicos de uma “melancolia insidiosa e funda” (p. 9) tão própria dela como do luxuoso e espaçoso, mas sombrio e excessivamente mobiliado mausoléu que é a moradia arranjada para ela pelo tal amante militar. A sensação de asfixia que empurra “os visitantes de espírito mais sensível [...] no meio de uma conversa [...] a despedir-se, acossados de pressa”, sem saber por que, constitui um índice da profundidade do “stress” da amante para quem aquilo é dieta diária. Isto porque, “a melancolia acumulada assim, inconscientemente, chega a ser mais insuportável que a própria dor” (p. 9). Mas, se o meio físico de moradia “produz um efeito de extrema opressão” nos visitantes, já a própria ocupante, para justificar o alto preço do dom, “se sente ali perfeitamente”, curtindo a mordomia de almoçar “sozinha”, “à enorme mesa de jambire, servida por um empregado silencioso e eficiente e sentindo subir-lhe à cabeça a embriagadora sensação que sempre lhe provoca o facto de constatar que tudo quanto os seus olhos abarcam lhe pertence”. Tudo é reduzido a um ritual quase virtual, num processo que permite à escritora passar do caso individual ao coletivo, sendo esse um “ritual a que ela se entrega com o zelo das *mulheres que vivem sós* e procuram, com a sua aparência cuidada, compensar a solidão, provocando nos outros admiração, invejas e segretos desejos” (p. 10, grifos nossos).

Quanto mais arrojado se torna esse ritual de aparência, mais séria é a síndrome de estresse provocado pela solidão, e pela gritante contradição. Certamente, a cor das paredes, o tipo e a disposição da mobília, a adequação do espaço às necessidades do(s) ocupante(s) podem afetar o astral deste(s), mas a verdadeira fonte dessa solidão e da acompanhante melancolia é a

³ Guerra, 2002-2003, idem, p. 3 de extrato da comunicação ‘O papel da mulher em Moçambique’ apresentada por Lília Momplé em congresso em San Diego, em 2001(?).

relação entre o homem (o major-general) e a mulher (a amante). Percebe-se uma polarização homem-mulher, traduzida na enorme clivagem de interesses e atitudes entre os dois: contra o capricho, a elegância (no vestir, na maquiagem, nos cuidados do corpo e na etiqueta geral) e a sensualidade da amante, o descaso, a grosseria e a falta de prumo do major-general, “um quarentão pequeno e nervoso”, cujo “ventre atafalhado de boa comida e farta bebida, se apresenta agora volumoso e flácido, projectando-se do corpo como uma caricata gravidez” (p. 14-15). Entre a corajosa luta da amante de viver, ou pelo menos aparentar viver, feliz com o “seu” homem, de um lado, e a caricatural insistência do major-general em bancar o amante-macho, do outro, o desencontro e a futilidade relacionais se estabelecem, especialmente “nesta tediosa tarde de domingo” quando o general chega no “seu potente *Volvo*, e a mulher “corre para dentro de casa pois ele gosta de ser recebido à porta da sala”. Apesar deste esforço da parte da mulher de dar satisfação ao “seu” homem,

Cumprimentam-se quase cerimoniosamente, sem beijos nem abraços, porque o major-general, casado há mais de vinte anos com uma mulher que ama à sua maneira, tem sempre muita dificuldade em adaptar-se à situação de amante fora da cama. Aí todo ele se derrete em carícias, com um ímpeto quase feroz. Mas fora da cama prefere assumir o papel de amigo protector que se preocupa com o bem-estar da amiga, exigindo apenas gratidão e respeito. (p. 14)

Se nesse quadro vemos uma mulher amante que, apesar de suas grandes qualidades, fica reduzida a uma prostituta glorificada, certo é que, algures na cidade de Maputo, há uma mulher esposa abandonada ou maltratada, ambas vítimas das taras de um ex-guerrilheiro da Frelimo que, como a própria nação pós-independência, está à deriva, e que vê que “não só o aprumo mas os próprios ideais que o nortearam durante a luta de libertação, e pelos quais estaria disposto a sacrificar a própria vida, foram-se diluindo também, dando lugar a uma ânsia desenfreada de usufruir tudo o que na vida lhe dá prazer” (p. 14).

Mas, é nisso que parece residir a superior força psicológica da mulher: transformar, domar e conquistar a adversidade. Tanto o homem como as mulheres estão pegos no vendaval desses “tempos modernos”, mas a mensagem parece ser a seguinte: enquanto a heroína resiste e luta para sobreviver e sobrepujar suas dificuldades, o homem se entrega aos seus ínfimos instintos, rumo a um hedonismo patológico, e aproveita sua posição de alto oficial do exército para “escravizar” a mulher, exigindo gratidão e respeito. Com tipos assim no mando do governo, a perspectiva de uma independência financeira da mulher deve constituir uma ameaça à virilidade.

O estado patológico da mulher, como já afirmamos, se lê nas suas palavras, dirigidas a ela mesma, num “diálogo” virtual. E são palavras que agem, fazendo parte do arsenal psicológico, num momento ardentemente dese-

jando, num outro insultando e condenando num tribunal ignoto, aparentemente virtual, o homem sempre “sentado na cadeira de napa encardida, absorto no Xirico e na cerveja que, ao longo da tarde, ia bebendo”: “Bêbado, [...] toda a tarde vai beber”. E, no tal tribunal, ela testemunharia contra o professor, dizendo: “O réu cometeu o crime premeditadamente. Ele não gosta de mulheres, eu acho!”, o que deixaria o homem se interrogando, perplexo, “porque me odeia tanto esta mulher que mal conheço?” Por ter escolhido um alvo vicário, “virtual”, para “escamotear de si própria o motivo real da sua indignação” (p. 9), ou seja, por procurar descarregar em outrem a sua ira cujo óbvio destinatário é o major-general, ela acaba salvando e preservando o seu mundo (ir)real, e certamente a sua saúde emocional.

O professor e sua mulher

Num cenário diferente de lar, semelhante desencontro se apercebe entre o pobre professor de ensino secundário (alvo vicário da heroína) e sua esposa. Homem caseiro (situação que deve almejar a solitária amante), “pai de quatro filhos e que tem a casa a abarrotar de parentes fugidos da guerra”, pelintra “apesar de letrado”, magro por força de circunstância, ele só tem um passatempo, especialmente no domingo à tarde: ouvir no seu Xirico o relato do futebol e beber sua cerveja. Cerveja que, em razão da progressiva penúria da sua situação, entra em concorrência com as necessidades escolares das suas crianças, e introduz o gosto amargo de fel, não só na sua garganta, mas também nas relações conjugais. Isso porque a questão da cerveja, por tão trivial que pareça, mexe com o único refúgio psicológico do professor, já que “sem estas curtas horas de evasão ao domingo, uma espécie de ritual de que o relato de futebol e a bebida fazem parte, não poderia suportar a monótona correria dos seus dias” (p. 16). E que dias de *nyimanyima*⁴ destes “tempos modernos”!

Desperta sempre com a sensação de que está atrasado, arranja-se a correr e a correr engole a chávena de chá quase amargo (o açúcar é caro) e o pedaço de pão seco. Fica-lhe sempre uma vontade aguda de tomar café que muito aprecia, sobretudo de manhã, mas não pode dar-se a esse luxo. Corre então para a Escola Secundária onde leciona. Vai a pé, porque quase não existem machimbombos na cidade e o preço dos *chapas* é proibitivo para a sua bolsa. Chega à escola transpirado e ciente de que grande parte das suas energias já foram gastas antes de iniciar o trabalho. (p. 16)

Apesar disso, é um profissional como poucos, moralmente, impecável, mas totalmente empobrecido e desmoralizado pelas condições e pelo ambiente do seu serviço:

⁴ Expressão popular moçambicana que significa uma vida de quefazeres cansativos e geralmente pouco compensadores, mas necessários para a sobrevivência.

Sempre gostou de ensinar e é um dos poucos professores de Escola que seguiu a carreira de docente por vocação. Mas todo o seu entusiasmo inicial se vem desgastando perante turmas de cinquenta alunos, amontoados pelas salas, sem um mínimo de condições para assimilar a matéria. São adolescentes que desprezam o estudo e os próprios professores, sobretudo os que não aceitam subornos, como ele. E que, por esse motivo, se apresentam com a roupa puída, os sapatos cambados e até rotos, comparecendo, todos os dias, ofegantes e suados, por não possuírem carro próprio nem dinheiro para *chapas*. [...]

Finalmente, perto de meia-noite, regressa a casa, extenuado e amargo e estatelase na cama como um ébrio, para no dia seguinte despertar com a eterna sensação de que já está atrasado. E a corrida recomeça, de manhã à noite, inglória corrida que mal dá para a família não morrer de fome, estranha recompensa para tamanho esforço e tantos anos de estudo. (p. 16)

Eis o pano de fundo parcial do episódio da cerveja: múltiplo “stress” profundo (não obstante o retrato simpatizante que o narrador pinta do professor) nascido da pobreza do lar (engrossado pelos refugiados da guerra), da precariedade e frustração da situação profissional e de puro desgaste físico. E, como no caso da amante do general, não se trata de uma situação eventual ou passageira, mas uma vida aparentemente condenada ao estresse. Por isso, quando nesta tarde de domingo a esposa do professor “lhe invade o espaço sagrado da veranda, e postando-se à sua frente reclama os livros e a roupa para as crianças e até a roupa para si própria, o que aliás é compreensível, dado que possui apenas dois vestidos desbotados”, a concorrência entre o relato de futebol no Xirico e a insistente voz xingadora da mulher produz no homem o efeito duma potente droga, e

Lentamente, muito lentamente como quem se move numa outra dimensão, o professor levanta-se da cadeira e dirigindo-se à mulher que o fita perplexa, com ambas as mãos apodera-se-lhe da garganta que vai apertando, apertando, até que ela deixa de estrebuchar e, escorregando, acaba por cair, inerte, no chão. (p. 18)

Só agora compreendemos o tribunal a que se referia a amante do general cuja “vingança” parece ultrapassar os interesses próprios a estender-se em solidariedade com o gênero feminino em geral: “não gosta de mulheres, eu acho”. Mas a voz narrativa não compartilha esta vingança. Como no caso do major-general, o homem aqui é apresentado antes como vítima de uma série de forças desses “tempos modernos”, mas que ele não consegue gerir. E acaba vitimando, de maneira fatal, a normalmente compreensiva mulher que também é sujeita a semelhantes dificuldades. A superior força psicológica da mulher evidencia-se no fato de ela ter compreendido a necessidade de evasão do seu marido até o ponto que as “médias” de cerveja ameaçam comprometer a educação e a dignidade das crianças. O homem, apesar de ser um excelente professor, não consegue ver o perigo que as “médias” representavam para a educação das suas crianças.

Cede, irresistivelmente ébrio, ao “vício” da combinada droga de Xirico-cerveja, inconsciente da razão da tragédia que acaba de provocar, como se revela no diálogo da confissão:

- Venho entregar-me. Matei a minha mulher.
- Matou a sua mulher? – pergunta o polícia, atônito, pois não consegue relacionar aquele homem de aspecto tão pacífico com um crime de morte.
- Sim, matei – murmura de novo, o professor.
- E por que? Qual foi o móbil do crime? – insiste o polícia, num tom já mais profissional mas ainda incrédulo.
- Não sei. Acabo de a matar.
- Não sabe? Então acaba de matar a sua mulher e não ...
- Não sei... *talvez porque eu próprio já não consigo viver* – responde o professor, tirando do bolso um velho lenço, com o qual tenta ocultar as lágrimas que, teimosamente, lhe brotam dos olhos. (grifos nossos, p. 19)

Assistimos, pois, à: sondagem psicológica tanto da mulher como do seu parceiro, através da minuciosa descrição do meio e dos relacionamentos deterministas duma psicose responsável pelo comportamento e pela atuação verbal das vítimas, estas apenas paradigmas da mesma fórmula de casais em todas as camadas da sociedade moçambicana sobre a qual paira o tédio (palavra repetida várias vezes no conto, e reforçada pelo uso de palavras como “solitária”, “sozinha”, “solidão”, “sombrio”, “melancolia” etc., e pela repetição de variantes do adjetivo “mesmo”: “mesmas crianças brincando desconsoladamente nos passeios, os mesmos carros, [...] Os mesmos *chapas*, [...] os mesmos grupos de visitantes dos doentes internados no Hospital Central” etc.). Uma sociedade onde o desencontro relacional entre casais (às vezes expresso na linguagem corporal) não poupa nenhuma classe social, como é o caso do casal destacado entre os grupos de visitantes (“gente modesta”) ao Hospital Central. De novo, a caricatura de homem banca o macho, enquanto é a mulher que carrega o peso vital da família:

Lá vai agora um grupo, o homem um pouco à frente, apertado no seu velho casaco puido, o rosto brilhando de suor da longa caminhada desde os subúrbios, o andar meio bambo de cansaço e dos sapatos cambados, salpicados de lama. Um pouco atrás seguem três mulheres, arrastando as chinelas de plástico. Duas levam marmitas amarradas em desbotados lenços de cabeça e a outra, um pouco mais jovem, parece exausta de carregar um filho nas costas e outro no ventre. De vez em quando conversam entre si mas logo se calam para melhor caminhar, meio inclinadas, *como árvores batidas pelos ventos da vida*. (p. 12, grifos nossos)

Nessa “guerra” de sexos, o homem, geralmente frágil e dependente de uma forma ou de outra, aparece degenerado, desgastado, caricaturizado, enquanto a mulher, mesmo maltratada e abusada, parte para uma luta de sobrevivência e auto-estima para si e para todos a ela ligados, e ao mesmo

tempo procurando reclamar “a confirmação da sua feminilidade e beleza” (p. 13). E, evidentemente, é através da ótica da matriarca-personagem, e da aguda observação da matriarca-narradora que a macro-realidade moçambicana se desvela: um painel social polarizado entre abastados (o major-general e a sua amante, por exemplo; portugueses que ficaram depois da independência mas guardando “um amargo ressentimento contra todos os moçambicanos” e saudosos dos tempos “em que nenhum negro se atrevia sequer a passear nesta rua”; “cooperantes das mais variadas origens europeias e americanas ... muito temerosos dos ‘instintos roubadores’ dos moçambicanos e, por isso, resguardam-se atrás de muros gradeados, protegidos por cães ferozes e por guardas que mantêm de plantão, dia e noite”), por um lado, e carentes (o professor e sua família, por exemplo, sendo um clássico exemplo de “negros, famílias inteiras, oriundas dos subúrbios” e do campo, que embarcaram no sonho afundado de uma boa vida nos prédios nacionalizados), por outro. Um grupo intermediário, o dos chamados “compradores de chaves”, semeadores e praticantes da corrupção, indivíduos adinheirados de todas as raças que “conseguem que os verdadeiros inquilinos abandonem as suas casas, passando, fraudulentamente, os contratos de arrendamento para seu nome”. Temos igualmente um relato dos horrores da chamada guerra civil (que para a escritora “não foi uma guerra civil. Foi uma guerra de desestabilização brutal que dizimou um milhão de civis, originou perto de de cinco milhões de deslocados e refugiados e destruiu propositadamente 65% das nossas infraestruturas socioeconômicas),⁵ na brutalidade dos “matchangas” que aterrorizam as zonas rurais matando gente inocente (inclusive velhos), provocando fugas de parentes, “aos magotes”, para as cidades.

No entanto, adentramos o mundo de Maputo e do Moçambique pós-independência pelo drama íntimo da mulher. Mas, na aparente polarização de homem-mulher, não há nem santos, nem demônios. Neste conto, homem e mulher, ambos feitos “árvores batidas pelos ventos da vida” nestes “tempos modernos”, precisam um do outro.

Os Olhos da Cobra Verde ou “tradição” como a encarnação da memória

Oscilando entre a força da tradição étnica e as tribulações dos tempos modernos, Facache, resolve, com a ajuda da memória cultural da tradição oral (especialmente a inculcada pelo pai) e a do moderno exemplo do espírito independente e lutador de Mariamo, sua tia, desfazer certos mitos (os da feminilidade/virilidade) e restabelecer outros (os da oralidade transformadora). Na vida tumultuada da heroína, mito e realidade, passado e presente, corpo e espírito são inseparavelmente irmanados, e só a intervenção proativa da memória lhe serve de bússola e sustento no seu papel de matriarca.

⁵ Guerra, 2002-2003, idem, p. 3 das respostas de Lília Momplé ao questionário.

Aqui, o conceito de “tradição”, fiel à sua etimologia latina de “tradere”⁶ começa pelo corpo, corpo e sangue herdados, com atributos físicos e comportamentais. A tradição hereditária emparelha homem-pai e mulher-mãe, positivamente. Sobre a mãe, por exemplo, sabemos que, embora sendo uma enteada na família de homem macua na qual sua própria mãe landina era a segunda mulher, ela foi preferida pelo pai de Facache, “mau grado o andar ondulante de jovens panteras, o falar cantante, a carne de cetim, e os olhos carregados de promessas das macuazinhas” que eram as “verdadeiras” filhas do homem macua. Dotada de um misto de características físicas positivas e não tão positivas (“rosto vulgar, avantajada bunda, tornozelos grossos e, ao andar, esparramava os dedos no solo, em forma de leque; e a voz, longe de ser musical, era forte e um pouco áspera”), o que a destaca é que “*emanava dela uma sensação de calma e honestidade, qualidades que, sem disso ter consciência, o pai de Facache há muito procurava porfiadamente, nas mulheres da sua terra natal e dos muitos portos que escalava*” (grifos nossos). Qualidades, diríamos, dignas de uma matriarca, e dignas de passar de matriarca para filha. Assim,

Facache, a mais velha e única menina, herdou da mãe landina o gosto pelo trabalho, a serenidade perante infortúnios e um certo pendor para se preocupar com os outros em detrimento de si própria. Herdou-lhe também o corpo pesado, a proeminente bunda e o andar paquidémico. Mas o sangue macua do pai adotou-lhe as feições e aveludou-lhe a pele e os olhos que, ainda hoje, parecem acariciar tudo o que contemplam. (p. 24)

A equação da composição ou formação da matriarca passa por, mas não se detém na “beleza” meramente física, do “andar ondulante”, do “falar cantante” etc. Ela exige qualidades espirituais e morais de liderança, convívio, sacrifício e visão, elementos, em si, de contagiante beleza, acariciando tudo o que contemplam.

“Tradição” oral

O segundo, e crucial, componente de “tradição” é a própria oralidade, também transmitida em forma de herança de pais para filhos, nesse caso, de pai para filha. O contexto da transmissão é performático, ritualizado, de corpos presentes, cúmplices do embalo e testemunhos da “veracidade” da narração, mas o aproveitamento e a reciclagem dos contos passam pela intuição e pela memória individual, aqui, da já matriarca Facache, cara a cara com a Cobra Verde dos contos do pai:

⁶ Segundo o Houaiss, transmitir ou entregar, transferência, ato de conferir; comunicação oral de fatos, lendas, ritos, usos, costumes etc., de geração para geração.

É pois, carinhosamente, que Vovó Facache mira a Cobra Verde, ao mesmo tempo que lhe vem à lembrança cenas longínquas da sua infância: O pai sentado, à porta da casa, dando grandes baforadas de seu cigarro escuro, rodeado de crianças, deliciando-se, tanto como estas, com as histórias que ele próprio contava, e garantindo que eram todas, mas todas, verdadeiras. Facache que sempre foi dotada de uma espécie de intuição inteligente, sabia que algumas não eram tão verdadeiras assim, mas quanto às da “Cobra Verde” não tinha dúvidas. (p. 24)

O momento da anagnórise entre matriarca e Cobra, entre mito e realidade, entre passado e presente é dialógico, com a intermediação interrogativa, “em voz alta”, da memória: “És então tu a Cobra Verde, da terra do meu pai? Vieste aqui parar, talvez como eu, fugida de tanta guerra, não é?”. E “tem a *estranha sensação* de ser entendida pela Cobra”: “Sim, sou a Cobra de que o teu pai falava. Estás admirada, não é? Mas sou eu e venho anunciar-te uma boa notícia, podes crer, *parece* a Cobra dizer, [...]” Obviamente, continua a narração do conto, já que a Cobra “responde” à pergunta em voz alta da mulher. A memória questiona, investiga e avalia o material recebido, em função do real empírico mas, principalmente por essa “espécie de *intuição inteligente*”, aqui sublinhada pelos termos grifados, “estranha sensação” e “parece”. Eis a mulher de carne e osso diante da Cobra, ambas personagens tiradas do passado mítico-oral dos contos do pai, e reunidas no, e pelo, presente traumático da guerra. A memória ligando a criança receptora dos contos e a matriarca confirmadora da “veracidade” do mito recebe o reforço e a corroboração de certos detalhes circunstanciais: o fato de esta cobra ter parado e a troca de olhares, o fato de ela não ter duas cabeças e cauda bifurcada (portanto, cobra boa). Daí a veracidade da “resposta” da Cobra Verde. Mas, onde pára o mito, e onde começa a realidade? Qual é o conto, e qual a vida real?

Porém, existe a vida “real”, não só marcada pelos horrores e disrupção da guerra, mas também por grandes dificuldades e outros mitos relacionados com os vigentes conceitos de virilidade e feminilidade. Em todo esse período de viver precário, aparece a Cobra (mito-oralidade-passado-tradição), como um anjo-de-guarda, para anunciar boas novas a uma mulher cujos filhos criados se perderam nos tumultos da guerra e para quem “a minha vida já terminou”. Sozinha e “perdida” em terra estranha, a matriarca não depende de homem para ter a sua palhota que, “construída por ela própria com a africana solidariedade de alguns vizinhos”, serve-lhe de autêntico refúgio não só dos elementos como também da sua exaustão psicológica. A palhota, com a “exígua machamba”, é símbolo da sua resistência, autodeterminação e sobrevivência, e, simultaneamente, esconderijo físico e refúgio das suas fugas terapêuticas para o mundo de sonhos onde, depois de “um sono denso e vazio de sonhos, tão semelhante ao da morte”, ela acorda e “se espanta de continuar viva”. Esta anormal situação de um sono vazio de sonhos muda com o segundo encontro com a Cobra, que parece restaurar sua memória,

fazendo passar em revista, em sonhos que “sucedem-se no cérebro cansado, com incrível nitidez”, o filme da sua infância (pai sentado à porta, [...], mãe lidando de um lado para outro, [...], as velhas amigas do bairro”) e da sua vida de mulher casada (“o primeiro marido ardente apaixonado até o último dia, e o segundo marido *que ela própria expulsou de casa*, não obstante ter lhe criado, com abnegado amor, os três bastardos que ele engendrou fora de casa”). Neste sonho épico, ela se reformata e se prepara para os desafios de hoje, relembrando “as lutas e as derrotas, e as poucas mas inesquecíveis vitórias para *sobreviver com dignidade à difícil opção de ser honesta para consigo própria*.” (p. 25). Como informa o narrador, o anterior período de sonho vazio é resultado de escapismo, o inconsciente corte de “todos os laços com o passado, ao mesmo tempo que se recusa a interiorizar esta vida agora, feita de medos, de descontroladas fugas e de onipresente morte”.

Com a leveza de corpo e espírito que sucede à intervenção da Cobra (memória), a “lutadora inata” restabelece e põe em ação uma série de estratégias de sobrevivência: “aprendeu a saciar-se com quase nada e a trabalhar com o estômago faminto. Na ausência da solidariedade e amizade gregária da infância, e das histórias alimentadoras do seu pai (histórias que “se não lhe saciavam o estômago, alimentavam-lhe a sede de fantasia e beleza”), é a memória das mesmas que a sustêm. Mas, como vimos, na presente conjuntura, ela se vê na necessidade de desfazer o mito das “tarefas atribuídas à mulher, ou seja, cozinhar, tratar da casa e das crianças” (p. 27): ela constrói com as próprias mãos a palhota onde mora, e agarra-se à vida com unhas e dentes, sozinha.

“Tradição” como exemplo: o exemplo da Mariamo

A autodeterminação da mulher, a sua independência econômica e a sua generosidade e compaixão e a sua capacidade de organização são qualidades imprescindíveis da matriarca africana. E nisso, Facache tem na tia Mariamo um modelo revolucionário. Na chamada “tradição” africana, a mulher tem que casar e seguir o marido, como fizeram as duas irmãs da Mariamo: “se casaram e foram para o Norte com os respectivos maridos”. Mas, *a mais bela*, Mariamo, “decidiu ficar solteira, não se coibindo, no entanto, de ter filhos de vários homens que ela utilizava como autênticos garanhões, uma vez que a nenhum deles amou verdadeiramente.” Indizível escândalo! Mas, às sanções da inconformada irmã, (a “virtuosa” mãe de Facache), um sorriso e a tranquila resposta de Mariamo:

- Ora, gosto de homens e, sobretudo, de crianças, mas não me agrada o casamento.
- Mas então arranja só um homem e tem filhos dele, em vez de dar mau nome à família. Até parece uma prostituta – retorquiu, irritada a mãe de Facache.

- Também não me agrada viver com um homem. Não tarda que ele me faça sua “coisa”, *como acontece com muitas mulheres*. E eu não sou “coisa” de ninguém.
- Se o pai e a mãe estivessem vivos não nos fazias passar por estas vergonhas. Porque enquanto eles viveram ficastes sempre com o mesmo homem.
- É porque ainda não tinha nada contra ele. E, quanto a parecer uma prostituta, sabes muito bem que nunca fui com um homem por dinheiro. Só que a certa altura, quando começam a pensar que lhes pertences, que são meus “donos”, não consigo suportá-los.
- Preferes matares-te a trabalhar para sustentar sozinha os teus filhos?
- Prefiro – foi a incisiva resposta de Mariamo.
- Pensas que te vão agradecer tantos sacrifícios! – ironizou a mãe de Facache.
- Não penso nada. Sustento os meus filhos porque lhes tenho amor. Nem espero que algum dia me agradeçam. (p. 28)

Esta revolucionária profissão de fé não ficou sem efeito em Facache que, desconsiderando as tentativas pela mãe de afastá-la da “nefasta” influência da tia, não deixava de admirar a coragem da “tia” e, na sua própria vida, “até certo ponto, ficou a dever ao exemplo de Mariamo, o *espírito independente e lutador* e a firme convicção de que, na vida, é preciso contar com as próprias forças”. (p. 28) Até certo ponto, porque Facache se casou (primeiro com um condutor de camião, que se revelou marido exemplar – apaixonado, carinhoso, atencioso e apreciador do corpo e alma da sua mulher), e, “paradoxalmente”, “foi a tia Mariamo quem mais se esforçou para que o casamento se realizasse com *dignidade* e até com certa pompa”, porque, “exímia cozinheira e doceira” reconhecida em toda a redondeza, ela serviu, “à sua própria custa, a farta gama de saborosas iguarias com as quais os convidados se regalaram. O verdadeiro espírito de independência é generoso, e permite aos outros serem independentes, mesmo com escolhas diferentes. É uma questão de princípios cujo lema é o termo acima grifado, *dignidade*, na liberdade individual da mulher. E do indivíduo à coletividade, esta dignidade evitará que o homem faça da mulher a sua “coisa”, “como acontece com muitas mulheres”. Por isso, quando a irmã lhe pergunta por que ela que não quer casamento, se preocupa tanto com o de Facache, a resposta vem, epigramática: “Eu sou eu e Facache é Facache”. (p. 29)

O exemplo de solidariedade e de “tradição” matriarcal nesta relação Mariamo-Facache valeu para esta quando da inesperada morte do seu primeiro marido, o camionista, ficando ela desamparada, e com três filhas a criar. Reconhecendo as suas limitações nas artes culinárias, a jovem viúva tentou uma das opções “dos chamados ‘negócios indígenas’”: a venda de peixe frito e seco em casa. Às custas de grande empenho e sacrifício, conseguiu expandir o seu negócio e tornar-se tão famosa até ser eleita Vice-Presidente da Associação dos Negociantes Indígenas da capital moçambicana. Imbuída da “tradição” de Mariamo, e apesar do seu baixo nível de

escolaridade, “ocupou com *dignidade* o seu cargo e tornou-se conhecida pela *frontalidade* com que defendia os direitos dos membros da Associação”. Munida dessa dignidade e coragem, e do amor do falecido marido, conseguiu resistir os avanços dos homens desejosos não só do seu corpo mas, principalmente, da sua fama e “grana”, oportunistas hipocritamente oferecendo-lhe casamento e “*amparo viril*”, como convém no discurso tradicional não filtrado pela dignidade feminina. Mas, quando, finalmente, ela resolveu aceitar um musculoso operário dos Caminhos de Ferro, foi à verdadeira maneira de Mariamo, “porque sempre sonhou ter um filho varão e aquele homem possante parecia garantir-lhe a realização desse sonho”. (p. 27). Sonho frustrado, porque o “contrato” só deu mais duas meninas, e o garanhão, abusando da bondade de Facache, fazia meninos em outras mulheres e trazia-os para Facache criar. Trouxe até três, que Facache criava com o amor de matriarca. Mas, quando o homem trouxe “o quarto bastardo, um pequeno chorão de dez meses”, ela “mandou passear” (como diz a expressão popular) tanto o homem como o quarto bastardinho. Aí, então, se revelou quem realmente precisava de amparo. Porém, com a generosidade e compaixão de matriarca, Facache guardou os três primeiros “bastardos” que choravam para ficar com ela. Depois, procedeu ao divórcio oficial, mas mantendo um contato de respeito com o homem, já efetivamente domado.

Livre do entrave de “amparo viril”, e com o respaldo das várias “tradições” já apresentadas, Facache se instala no seu papel de matriarca substantiva:

Entretanto, com o negócio de peixe, ela criou e educou Julieta, Janina, Nangava a Nora, suas filhas, Grandal, Atanásio, Nurdine, Ileana, seus enteados e ainda duas afilhadas, órfãos de pai e mãe. À medida que se tornavam homens e mulheres iam-se dispersando, por casamento ou por motivos profissionais, mas *continuavam sempre ligados a Facache* a quem enviavam os filhos para cuidar durante longos períodos, para enorme gaudio daquela que a *todos* considerava netos. (p. 32)

É nesse contexto de consagração de generosa matriarca venerada pelos netos, de grande alegria pela Independência, e de “um forte sentimento de *dignidade e auto-estima*, jamais experimentado durante a época colonial”, que estoura a guerra civil. A situação de matriarca bem-sucedida corresponde à da Independência nacional, conferindo alegria, dignidade e auto-estima. E a guerra, tal como o homem “tradicional”, “dono” desta “coisa” que é a mulher e a quem proporciona “amparo viril”, corresponde ao regime colonial ou qualquer forma de disrupção traumática. Nesse ponto, matriarca-personagem se funde com matriarca-escritora, na apreensão da conjuntura política em geral e na vaticinação do porvir da família-nação em particular, mas especialmente, no papel da mulher nessas situações. Lília Momplé parece referir aos sentimentos de Facache quando, em resposta a um questionário sobre a obra e idéias dela, declara:

Sofri na carne os desmandos da colonização, a opressão, a humilhação, a segregação e a exclusão que ela implica. Vivi a euforia e as decepções do período pós-independência e também o medo, a insegurança e a revolta dos 16 anos da chamada “guerra civil” que não foi mais do que uma guerra de desestabilização contra o povo moçambicano[...]

Os fantasmagóricos cenários que precederam à última aparição da Cobra Verde constituem um trágico anticlímax da consagração da matriarca. A guerra atingia os arredores de Maputo e Facache estava atolada na capital. Contudo, a morte de um dos filhos do seu enteado mais velho obrigou-a, como matriarca, a realizar a difícil e perigosa viagem ao funeral, “onde foi recebida com altos brados de dor e a respeitosa atenção devida a alguém muito estimado” (p. 32). Foi justamente nesse momento de cerimônia sentida, tradicional e sagrada, com a matriarca em plena função, que “começaram a chover balas e granadas, ao mesmo tempo que um bando armado penetrava no compartimento onde todos se encontravam desatando a atirar indiscriminadamente.” (p. 32-33). A já Vovó Facache não agüentou; desmaiou e, ao acordar, se “encontrava debaixo do cadáver da filha mais nova, *sem uma beliscadura*.” Trágico desenlace, mas carregado de simbolismo. O efeito destrutivo e desestabilizador da guerra está evidente na morte e fuga (exílio) dos membros da família e no saque e destroçamento de parte da linda casa (infraestrutura social), família e casa sendo a representação microcômica da nação moçambicana. O fato de Facache sair ilesa, “sem uma beliscadura”, neste ataque e escapar com vida no próximo, “recomeçando a caminhada pelo mato *sem fim*”, parece vaticinar pela resistência e sobrevivência, *in aeternum*, da verdadeira tradição africana, protegida e preservada pela prole, com a própria vida, se for preciso.

E, quando a matriarca se sente no fim da sua vida, aparece uma luz no fim do túnel: depois dum breve período de relativa calma, convoca-se uma assembléia da aldeia e representantes do governo distrital anunciam:

– Agora não há mais guerra – [...] vamos esquecer, perdoar e viver como irmãos. Somos todos moçambicanos, não é verdade? Devemos só pensar em trabalhar muito nas machambas, nas fábricas, nas escolas [...] (p. 34)

Em meio à turma de aldeãos, apenas Vovó Facache rejubilava, a única pessoa que detinha o conhecimento mágico de relevância para aquele momento histórico da comunidade/nação, chegando a fechar o circuito da inicial anagnórise:

– Era então o fim da guerra que os olhos da Cobra Verde me vieram anunciar? (p. 34)

7 Resposta à pergunta 9 do questionário de Guerra, 2002-2003.

Apesar da interrogação monologada, ela “já sabia”, anunciou, porque “foram os olhos da Cobra Verde que me disseram”. E, como matriarca autêntica, sabe que “nem a todos é dado conhecer a mensagem de esperança dos olhos da Cobra Verde”, portadora não só das boas novas do fim da guerra, como também da “volta” da sua filha mais velha, dois enteados e muitos dos seus netos. A matriarquia é restaurada, e, com ela, vida calma até a morte. Morte que não significa um fim, mas uma simples transição no dinâmico ciclo de ainda não-nascidos – vivos – antepassados. A vida da matriarca é uma viagem física e espiritual, no tempo e no espaço, em forma cíclica, ligando os não-nascidos, os vivos e os ancestrais. Facache viaja entre os ancestrais e os ainda não-nascidos, pela sua atuação no presente, no contexto da tradição oral e dos mitos que aprendeu com seu pai, rumo ao auto-conhecimento e à auto-afirmação como únicos prerequisites do papel de matriarca.

II: Ama Atta Aidoo: O desafio da Mulher agente, no tempo e no espaço. “The girl who can” e “Comparisons”

A preocupante assintonia entre três gerações do gênero feminino em “The girl who can” parece pôr em causa os conceitos de “tradição” verificados em Lília Momplé. A tradição étnico-cultural está em choque frontal com os tempos modernos e já não se percebe aquela herança nem da oralidade nem do corpo físico e comportamental. O que constitui “problema” para a moderna menina “que consegue” não corresponder ao que nem a mãe nem a avó consideram, cada qual diferentemente, como “problema”:

As far as I could see, there was only one problem. And it had nothing to do with what I knew Nana considered as ‘problems’, or what Maami thinks of as ‘the problem’. Maami is my mother, Nana is my mother’s mother. And they say I am seven years old. (p. 27)

Para a menina de sete anos (conforme a mãe e a avó, ela diz com sarcasmo), o verdadeiro problema é a dificuldade de comunicação entre as gerações ou, precisamente, da jovem se fazer ouvida pelas adultas, o que a obriga a oscilar entre calar ou falar e ser ridicularizada. No caso de Nana, a avó, custa trabalho até para chamar a atenção dela, e ao ouvir o que sai de todo o esforço da menina, a sua reação é de choque dramatizado. Chateada por essa espécie de tradicional censura à liberdade de palavra, prefere tratar o leitor de confidente:

Take Nana. First, I have to struggle to catch her attention. Then I tell her something I had taken a long time to figure out. And then you know what always happens? She would at once stop whatever she is doing and, mouth open, stare at me for a very long time. Then bending and turning her head slightly, so that one ear comes down towards me, she’ll say in *that* voice:

‘Adjoa, you say what?’ After I have repeated whatever I had said, she would either, still in that voice, ask me ‘never, never, but NEVER to repeat THAT’, or she would immediately burst out laughing. She would laugh and laugh and laugh, until tears run down her cheeks and she would stop whatever she is doing and wipe away the tears with the hanging edge of her cloth. And she would continue laughing until she is completely tired. But then, as soon as another person comes by, just to make sure she doesn’t forget whatever (it was) I had said, she would repeat it to her. And then, of course, there would be two old people laughing and screaming with tears running down their faces. Sometimes this show continues until there are three, four or even more of such laughing and screaming tear-faced grown-ups. And at that performance on whatever I said? I find something quite confusing in all this. (p. 27-28)

Ela se sente frustrada e sufocada pelo fato de que nenhuma das “mães” leva a sério o que ela, a duras penas, fala. E, o que é pior, elas não só entram em crises de risadas sobre o que ela diz, como também envolvem outras adultas na zombaria às custas dela. Mas, o que a menina não entende é que ninguém lhe explica por que não pode dizer certas coisas, e por que outras coisas que ela diz são tão engraçadas que são repetidas tantas vezes para a curtição de tanta gente. Ao leitor confidente ela se explica: “You see how neither way of hearing me out can encourage me to express my thoughts to often?”

É imprescindível notar que “adulto” para ela, nesse contexto, é mulher – “[...] as soon as *another person* comes by [...] she would repeat it *to her*” – a mulher, uma espécie de “anti-matriarca”, oprimindo a menina, lhe tirando a voz. Se Nana e Maami estão unânimes no assunto da censura e gozação da palavra da menina, já no quesito do corpo dela elas se divergem radicalmente: enquanto a avó acha que as pernas de Adjoa são finas e longas demais para uma mulher, a mãe acha que não há problema nenhum. Nas repetidas discussões sobre o assunto, a avó utiliza os recursos da voz matriarcal para oprimir a mãe da menina, sempre num contexto de cruel gozação:

Nana: ‘Ah, ah, you know, Kaya, I thank God that your very first child is female. But, Kaya, I am not sure about her legs. Hm...hm...hm...’

And Nana would shake her head.

Maami: Mother, why are you always complaining about Adjoa’s legs? If you ask me...

Nana: ‘They are too thin. And I am not asking you!’

Nana has many voices. There is a special one she uses to shut everyone up. ‘Some people have no legs at all,’ my mother would try again with her small courage.

‘But Adjoa has legs,’ Nana would insist; ‘except that they are too too thin. And also too long for a woman. [...] Once in a while, [...], an accident happens, and someone gets born without arms, or legs, or both sets of limbs. [...] But if any female child decides to come into this world with legs, then they might as well be legs.’ (p. 28-29)

Se fosse só gozação sobre o aspecto estético das pernas talvez tudo acabasse nas frenéticas gargalhadas; mas, conforme a avó, pernas sem carne – “legs that have no meat on them” – não conseguem apoiar quadris sólidos, que são indispensáveis para ter filhos! (“A woman must have solid hips to be able to have children.”) A própria capacidade reprodutora da menina, portanto, está ameaçada pelas pernas finas, o que, no contexto africano onde a mulher sem filho é um tabu, pode levar a menina a perder toda auto-estima e a própria razão de viver. Sobretudo porque, segundo avó, cabe a cada um(a) escolher o tipo de pernas com que quer vir ao mundo! (“As I keep saying, if any woman *decides* to come into this world with all of her two legs, then she should select legs that have meat on them: with good calves.”).

Faz sentir-se uma hierarquia de opressão feminina, da impiedosa avó, passando pela mãe (que acaba chorando dentro – “weeping inside”), e descendo pesadamente sobre a menina de sete anos que, conseqüentemente, se sente perdida, apesar de sua generosidade de espírito, quanto aos valores humanos ou o que é ser um bom adulto. Isso porque, “about almost everything else apart from my legs, Nana is such a good grown-up. In any case, what do I know about good grown-ups and bad grown-ups? How could Nana be a good grown-up when she carried on so about my legs?” Com essa dúvida epistemológica, e nesse clima de asfixia de comunicação, como pode haver transmissão de sabedoria, tradição e oralidade? Evocando o caso de Facache, qual é o modelo a ser emulados, pela jovem Adjoa? E de que tipo de intervenção de memória ela vai se servir para encarar os desafios dos tempos modernos, se em quase todas as suas perquirições ontológicas, a resposta é quase sempre “I don’t know” ou “I don’t understand”?

É justamente dessa ausência de paradigmas que consiste o desafio de matriarca em formação: desconstruir o discurso da opressora “tradição” vivida e construir um novo discurso de mulher adulta, livre das arbitrariedades, do obscurantismo e do pessimismo do exemplo das mulheres da sua infância. Portanto, ainda bem que ela não se contagiou com aquela ideologia delas. E, parece que, quanto mais velha a mulher em relação a ela, mais afastada era aquela das aspirações dela. Assim, enquanto Maami considerava necessário que a menina fosse à escola (já que ela mesma se sentia “locked into some kind of darkness because she didn’t go to school”), Nana achava que era uma perda de tempo, e para a própria Adjoa, “School is nice”. Agora, fortalecida pelas dificuldades impostas pelas condições físicas de seu meio – tinha de andar cinco milhas para ir à escola, ganhava dos colegas em corridas no parque da escola – uma oportunidade se apresenta que vai servir de divisor de águas na sua vida e na sua relação com a avó e a mãe. Escolhida para representar a escola nas corridas dos jogos distritais, ela anunciou as boas novas em casa aos incrédulos ouvidos, embora contentes, das adultas. Nana foi pessoalmente à escola para verificar a notícia. Com a

confirmação, virou a fã número um da nascente atleta, pessoalmente lavando e passando caprichosamente o uniforme da menina. E quando esta ganhou todas as corridas em que participou, ganhando o prêmio de melhor atleta polivalente entre os juniores, a avó decidiu fazer teatro, com orgulho: “She carried the gleaming cup on her back. Like they do with *babies*, and other *very precious things*.” (p. 30) O simbolismo salta à vista: afinal, pernas finas e longas têm algum valor – “[...] ‘*saa*’, thin legs can also be useful [...] even though some legs don’t have much meat on them, to carry hips, [...] they can run. Thin legs can run [...] then who knows? [...]”. A taça da corrida é o filho das pernas finas! Pelo menos, por enquanto. Quem sabe, da taça pode chegar a ganhar um filho de verdade.

De qualquer maneira, a performance da menina convidou a velha a uma revisão das suas posturas anteriores. Simbolicamente, é uma vindicação da criança sobre a velha e, interessantemente, a inversão da fórmula da formação de matriarcas: aqui, a conscientização parte da jovem para a velha. E, talvez por isso, a transmissão não é feita através da voz ou da palavra, mas pela ação. Com base nessa relação, é aliciante a tentação de sugerir títulos alternativos para este conto, como “The killing of speech”, “Action speaks louder than words”, “Ode to action”, “Skinny legs of gold” etc. O repertório do estropiamento do verbo, desencadeado pela velha guarda em direção às mais jovens, é impressionante. (Sobre Maami: além do já visto “weeping inside”, p. 29 “‘Oh, Mother.’ That’s how my mother would answer. Very, very quietly. And the discussion would end or they would move on to something else”, p. 30; “As for my mother, she has been speechless as usual”; e sobre Adjoa: além dos exemplos já tratados, “That surely, one should be able to do other things with legs as well as have them because they can support hips that make babies. Except that I was afraid of saying that sort of thing aloud [...]”, p. 33). Nesse reino, a ação é que manda, efetivamente, como declara a jovem heroína na sua peroração:

It’s much better this way. To have *acted it out to show them*, although I could not have planned it. (grifos nossos, p. 33)

Seria por pura sorte que Adjoa se saiu bem desse sufoco, como ela indica em “could not have planned it”? Ou seria o caso de, num aparente beco sem saída, achar uma brecha? Não é que quando a experiência vivida, a memória e a tradição estropiaram-lhe a voz e a palavra que ela recorreu à única outra língua de que dispunha: a do corpo, da ação? Não se trataria, então, da reprimida língua verbal vazando ou transformando-se, inexoravelmente, em ação, desentupindo e libertando o corpo e, conseqüentemente, a alma? Eis o caso da matriarca-agente, numa expressão em que “agir” significaria “espontâneo”, “necessário” e “de direito”, algo como o concebeu Kant quando disse: “La nature agit; l’homme fait”.

Adjoa, a menina em “The girl who can”, é a encarnação da repressão da expressão, inculcada da fobia da palavra. No seu desespero, ela encontra,

aparentemente por acaso, uma válvula de escape na ação da corrida, da mesma maneira que a amante do major-general se evade no seu mundo de fazer de conta. Em "The girl who can", a própria mulher, vítima inconsciente (a avó não é malvada; ela é "boa gente", à exceção daquilo que armava contra a palavra e as pernas da menina) da lavagem cerebral conduzida pela chamada "tradição", acaba sendo agente da opressão da Mulher, até que a jovem guarda chega para reciclar e revolucionar algumas idéias julgadas nocivas à dignidade, à auto-estima e ao avanço da mulher. Salvo uma oblíqua referência sarcástica ao pai de Adjoa ("Sometimes, Nana would pull in something about my father. How, 'Looking at such a man, we have to be humble and admit after all, God's children are many [...]' p. 30), o homem está praticamente ausente como personagem. É um mundo em que as mulheres se avaliam e se (re)descobrem, lutando para vencer preconceitos e limitações impostas pela tradição e mantidas, às vezes, pela própria mulher.

"Comparisons", ou o homem em diacronia e sincronia

Se "The girl who can" é um mundo principalmente de mulheres, "Comparisons" é o universo de homens aparentemente unidos, no tempo e no espaço, nos seus comportamentos em relação às mulheres. Radiografando dois intimamente conhecidos espécimes de varões de diferentes gerações, famílias e profissões, a narradora-personagem se interroga, intrigada, sobre a incrível semelhança entre os dois, feitos quase gêmeos idênticos:

Who were they? One of them was my father. He was my parent. I am his daughter. This other man is my husband. He was not my father's son. So how could they resemble one another so much, at least in those areas that I consider essential to our very being, like our sense of self? (p. 34)

Entre o pai e o marido desta mulher não há quase nenhuma diferença na maneira em que cada um deles se relaciona com a mulher dele, especialmente, no que diz respeito à dignidade e à auto-estima da mulher, e na maneira como filhos e filhas são criados. Até parece uma científica fórmula masculina aplicada, no tempo e no espaço, a cada mulher em relação conjugal, e a cada menino/menina em família. Portanto, é uma questão de "tradição", de como o homem/filho varão deve se comportar, e de o que esperar de uma mulher casada "normal"/ filhinha boa. Apresentado em estrutura binária oscilando, comparativamente, entre o homem no passado, de "então" ("back then"), e o homem de hoje ("now"), e usando como pano de fundo um falido aparato administrativo, social e sanitário (com conseqüências preponderantemente prejudiciais para as mulheres), o conto percorre situações idênticas nas quais a mulher sofre sob o jugo de uma injusta "tradição", enquanto o homem se contenta com ordens e exigências, quando não um descaso total com o penar da mulher.

À guisa de uma apuração de "tradição" de corpo e sangue

Aturdida pela estranha sintonia entre pai e marido, e a aparente assintonia entre ela e o pai, a narradora começa por questionar o seu próprio laço sangüíneo com o seu pai, mesmo se, fisicamente, parece com ele, como dizem alguns. Também parece com a mãe, dizem outros. E aí está o enigma:

As I said, he was my father. So of course I look like him. ... As far as I remember, all my father's relatives always swore that I resemble my father so much that if I had not been female, I could have been mistaken for him anytime. It's the same tale my mother's people and her friends told. With a little more conviction of course, since with them, there were never any ifs or buts. The question is: if I look like both my parents, and therefore there is no question that *my father's blood flows through my veins and all that, then how could he and I have differed so much in all the other ways that mattered? ... to me anyway?* (grifos nossos, p. 35)

Os contornos desta sondagem indicam o alcance psicológico do problema da situação da mulher, e apontam uma nítida separação de interesses entre homens e mulheres – e na tipologia verificada em pai e filha, diferenças em tudo que conta (para a mulher), tirante o óbvio parentesco sangüíneo. Temos, portanto, um mundo de homens e outro de mulheres, os verdadeiros laços de parentesco de cada um sendo simplesmente o fato de ser ou macho ou fêmea, e, conseqüentemente, quem manda e em quem se manda. Ou, emprestando a terminologia da Mariamo, um mundo de "donos", e outro de "coisas" possuídas. Enfim, pode-se avançar a teoria de um parentesco/sangue masculino, supostamente "superior" e em oposição ao feminino. E é nesse contexto que as comparações de homens em dois tempos, hoje e ontem, são feitas, sempre em relação com a mulher.

1. Homem inativo (mulher proativa)

AGORA: Casados, ambos trabalham, ela escriturária, ele farmacêutico em hospital estadual, ambos mal pagos, o homem pior que a mulher. Mas, enquanto a mulher, pensando no marido, está sempre atenta para qualquer anúncio de oferta de emprego para farmacêutico no setor privado (e, portanto, muito melhor pago), e quando ela corre para lhe avisar da última, o homem, metido num lodo de inércia, só responde, "I'm biding my time." Ele aguarda o dia, explica a narradora, quando o governo vai tomar a iniciativa e o transferir de Oguaa para ele então ter a coragem de pedir a sua demissão! Isto, a mulher não entende, mas a incompreensão ou incompatibilidade não pára lá, avisa a narradora.

ENTÃO: Eis o homem (pai), depois dos rituais matutinais, na camisa e bermuda de kakhi dos últimos 30 anos, ou seja, um conjunto já desbotado,

gasto e manchado desde quando a narradora era criança, e que vem ganhando mais tintas das resinas das plantas da roça, um tipo de “*tie-and-die*” orgânico de causar inveja a um *designer* de alta costura.

Entre o homem de então e o de hoje, o mesmo sujeito quadrado, atolado e emperrado no ritual duma vida sem iniciativa e brilho, e até temeroso de qualquer mudança, um “*old-stick-in-the-mud*” e “*comfortably numb*”, como canta Pink Floyd.

2. Homem descansado (mulher sobrecarregada)

HOJE: A mulher acorda às 5 horas da manhã e aí começa a labuta: acordar as crianças, canalizá-las ao banheiro, lidar com as briguinhas, sair para procurar água quando as torneiras estão secas etc., e supervisiona, aos berros se preciso, toda uma gama de atividades preparatórias para levar as mesmas para a escola. O homem se levanta na parte final desta litania, se apressa à toalete e, descarregado, pede ao filho sair logo do banheiro.

ENTÃO: A mulher (mãe da narradora) se madrugava, horas antes do seu marido, (pelo menos na memória da narradora); alimentava o bebê (quando havia) e asseava as coisas no quarto, o mesmo onde o homem dormia. Depois, acordava as crianças.

O homem nestes dois tempos é visto mais em posição horizontal do que na vertical, enquanto a mulher corre de um lado ao outro, de uma atividade a outra, mantendo e sustentando a família.

3. Homem senhorzinho (mulher escrava)

HOJE: A mulher na cozinha, faz café para ele, chá para ela mesma, e leva o café para ele no quarto (salvo quando sua excelência quer se socializar, aí junta-se com mulher e crianças na cozinha); ela engole o chá, verifica as mochilas das crianças, volta à cozinha para adiantar o que vão ter no jantar, depois é a vez dela no banheiro, mas se esbarra com o homem assobiando a caminho do quarto e querendo saber se as roupas dele estavam prontas. Ela responde “não” e volta ao quarto para “corrigir o erro” (“correct my mistake”) (p. 39), e ouve o homem murmurar, reclamando, que as mulheres dos seus amigos não fariam coisa igual aos seus maridos. A duras penas, suprimindo o choro, ela finge não ouvir e vai arrumando os itens que o lavadeiro, um “outro” homem, tinha entregue, bem lavados e passados. Depois, ela pensa nas próprias roupas, e só então corre para o banheiro. Poucos minutos depois, uma voz estranha e agressiva, “whose owner I couldn’t possibly know from anywhere in the world and have definitely not met in any previous existence” (p. 40), quer saber quando ela pretende sair do banheiro, que eram sete e meia e deviam estar já saindo.

ENTÃO: Acordadas, as crianças fêmeas arrumavam as esteiras enquanto o menino, Abaka, varria o quarto. As meninas, depois, seguiam a mãe ao setor da casa pertencendo à mãe onde estavam os potes a lavar, trabalho reservado unicamente às meninas/mulheres. Era, e ainda é, e parece sempre será, a “tradição”:

I imagine Mother washed them the pots before we were born or until we became old enough to do them. I never saw Abaka touch them, even once. It naturally fell to us girls, from I believe when my older sister Bosompra was just about old enough to stand upright, and I was to join her all the time we were at school, and until Bosompra got pregnant and had to leave school to get married, and afterwards, until I left home to go to boarding school. (p. 40)

HOJE DE MANHÃ: O sufoco atinge em cheio a mulher: não diz nada para se defender, mas está tremendo, quase para chorar. Sai do quarto e encontra o homem sentado na frente da televisão, assistindo *CNN Early Morning News* e prestando atenção na bolsa de valores, de Wall Street! Ela só consegue comunicar a sua revolta e incompreensão com o leitor:

On Wall Street, if you please. Sitting in Oguaa, Ghana, watching New York Stock Exchange and commenting on the volatility or otherwise of NASDAQ. I mean, who has that kind of time in Africa and Ghana, before they go to work? Does that make sense? I mean, what does the wife of the man who’s got that kind of time have? Once again, I’m close to tears. (p. 40)

4. Homem pontual (mulher tardia)

ENTÃO: Mamãe dava banho no bebê, depois preparava mingau para o pequeno almoço, se lavava no banheiro de bambu, verificava o que estava no fogo, se aprontava para ir à roça enquanto mandava Bosompra ou a narradora para comprar pão. E o menino?:

And where was our oldest, our brother Abaka, all that time? Please don’t ask me, I don’t know. I didn’t know even then. Once we left our father’s room, Abaka never seemed to be around at all, except when it was time for Mother to dish out the porridge [...] (p. 41)

A “tradição” tinha de continuar, e, por isso, a menina não podia reclamar “I am the ONLY ONE they send around here” (p. 41), também é por isso que, se o menino Abaka entrasse por engano na área da cozinha, a própria mãe, ou uma outra mulher adulta o mandaria embora; bastava ameaçá-lo dizendo que “o menino que insistia em mexer o mingau acabava por tornar-se homem sem barba”. A mãe continuava com outras tarefas – preparava as crianças para a escola, arrumava uma marmita para ela e o

homem e carregava mais água e outros itens numa bandeja na cabeça, e justamente então, com apenas um machete sob o braço, intervinha a voz do homem: estava atrasado, e a culpa era da mulher, das Mulheres:

I have been ready to go for these past many hours. No one can call himself a farmer if he sets out for his farm after the sun has appeared to dry off the dew. Esi Achin, *what have you been doing ALL MORNING? Why are you women so tardy?* (grifos nossos, p. 42)

Até agora, nos adverte a narradora, trata-se da rotina matutina em dias “normais”, que eram poucos. Havia outras preocupações – dívidas a pagar, atividades comunitárias, funerais, festivais etc., e a mulher tinha de gerir tudo isso.

HOJE DE MANHÃ: Depois da sessão da bolsa de valores, o homem se levanta, irritadíssimo, arranca o velho carro, todo mundo está pronto, inclusive a mulher que, apesar de tudo, procura reclamar, à maneira das personagens já vistas de Lília Momplé, “a confirmação da sua feminilidade e beleza”: “I’m all dressed, and my hair is combed out. In spite of everything, I managed to get my hair done over the weekend at the salon, [...]”. De repente, toca o telefone, o homem atende: é o desempregado irmão do homem, atolado na aldeia e à procura de ajuda financeira, e quer que alguém o receba na estação de ônibus, na hora que todo mundo vai ao trabalho ou à escola. O irmão da aldeia terá de esperar na casa dos vizinhos. Aí, o telefone toca de novo, mas o homem o ignora. Volta contra a mulher, com raiva, tratando-a do seu nome de solteira (como fez também o homem de então em relação à mãe da narradora):

Nora Cobbina, [...] I’ve been ready and waiting and waiting to leave for my office these past several hours. Remember, I am not a self-employed man, but a civil servant. At least you work with a private organization. So your boss is a human being you can explain to. (p. 44-45)

A mulher só responde na cabeça, mas o homem completa em voz alta a fórmula da “tradição” de mulheres tardias, *apud* o pai da narradora: “*What have you been doing ALL MORNING? And by the way, why are women so tardy?*” (grifos nossos, p. 45)

O ciclo está completo: tal pai, tal marido; tal mãe, tal filha. “*Boys will be boys, girls will be girls*”, ou melhor, “*From boys to men, from girls to women*”, ou vice-versa. É o que fica plasmado no cenário final deste drama do passado-presente:

Now I’m sitting in the passenger seat watching his face, and noticing how set his jaws are, as he pulls out of the house. It’s hard work trying to push the tears back into my head. But I’m determined not to let them fall. It’s occurred to me that my tears are too precious to waste. So I open my eyes very wide and stare ahead, aware that my day is ruined. A-h-h-h, here’s my

Mother’s face, swimming into focus, sympathetic but also clearly bewildered. Oh, and here is Father’s, close behind, a little self-satisfied, almost triumphant? (p. 45)

Entre outras coisas, está confirmado: o marido é a reencarnação do pai, e a narradora é a própria mãe renascida. Também provado está que, às vezes, um caranguejo pode ser o pai de um pássaro. Triunfante o homem? Nem tanto. A vitória da mulher está na sua resistência e dignidade perante as insensatas provocações e acusações do homem, na reticência das suas respostas e na supressão das lágrimas que ela considera preciosas demais para desperdiçar com as tolices do homem, de novo altamente caricaturizado. Eis a vítima diagnosticando e ciente da condição patológica do seu agressor.

Tanto em “The girl who can” como em “Comparisons”, apesar da voz confessional da narração, assistimos ao truncamento ou supressão da voz da mulher, seja por imposição de uma tradição mal definida, seja por imposição da própria vítima como uma estratégia de auto-defesa, auto-estima e dignidade. Mas, enquanto naquele conto a dita tradição se faz sentir em razão da assintonia entre gerações de mulheres, neste, a mulher é vítima duma tradição que assegura a sintonia entre gerações de homens. Num caso e no outro, a mulher se vê no dever de resistir e se afirmar frente aos constrangimentos impostos ou inerentes em tais tradições homocêntricas, reencontrando a voz na pena da escritora.

Considerações finais

Os topônimos que servem como palcos da principal ação nos contos aqui apresentados revelam uma dupla identidade, uma tradicional, outra colonialista (Maputo/Lourenço Marques; Oguaa/Cape Coast) que parece impregnar e, ao mesmo tempo, simbolizar os conflitos e as contradições que caracterizam as relações entre homem e mulher, passado e presente, oralidade e escrita, e justamente por isso a futilidade dessas clivagens. Qual é a concreta diferença entre Maputo e Lourenço Marques como cidade? A vida dos habitantes de Oguaa é mais agradável do que a dos de Cape Coast? Mas, aí está o enigma das relações: onde termina o passado e onde começa o presente? Podia existir a escrita sem a oralidade? E, venhamos ao caso, o que existe de intrínseco na mulher ou no homem para justificar a hierarquização que procura inferiorizar a mulher? Perguntas como estas devem ficar na base das motivações que levam, por exemplo, uma Facache ou Mariamo a transgredir as “normas” tradicionais ao ponto de dispensar o “amparo viril”, e uma Adjoa a desafiar as lacunas de pernas sem carne e tornar-se heroína. O esforço da auto-afirmação começa pela valorização do próprio corpo da mulher; por isso, apesar das suas carências emocionais, tanto a amante do major-general em “Stress”, como a mulher do farmacêutico em “Comparisons”, faz de tudo para tornar o seu corpo digno invólucro do seu espírito e alma.

Toda a ação nos contos, pois, parece voltada à resolução de conflitos, internos e externos, da mulher, protagonizada pela figura da matriarca, com específicas características. É preciso salientar o fato de que a luta da matriarca não é dirigida contra o homem; antes, consiste em desafiar os cânones estabelecidos por e em favor do homem e em detrimento da mulher, e, assim, postular uma relação de complementaridade entre os gêneros. Mas, não é toda mulher que é matriarca. Para a execução de tal tarefa, a mulher (geralmente adulta e matura mas, como vimos em Adjoa, também jovem) tem de passar por certos ritos de passagem ancorados na tradição oral e que vêm embutidos na própria experiência e na de outras mulheres, na avaliação crítica da existente tradição da relação entre os gêneros e, principalmente, numa mística vocação prometética de ordem aparentemente feminina, mas essencialmente universal, marcada pelo espírito de abnegação, generosidade e abertura. A matriarca, na concepção da epistemologia cultural africana da maternidade, é mãe de todas as crianças sob seu domínio, mesmo se ela nunca houver tido filho.⁸ E ela desempenha seu papel através da narração de estórias, encarnando uma verdade profética numa identidade cultural e racial⁹, reunindo qualidades de experiência, amor, coragem e habilidade comunicativa cujo efeito perdura na memória cultural dos receptores, como AbuBakr pôde constatar no seu primeiro encontro com Ama Atta Aidoo.¹⁰

Nesse testemunho, a escritora é personagem e matriarca, o que nos remete às questões sobre oralidade e escrita que, para os efeitos deste trabalho, não se enquadram exatamente na justa dialética sobre a intertextualidade entre as oralidades e as literaturas escritas africanas que constituem o assunto do primeiro capítulo do livro *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, de Ana Mafalda Leite. A oralidade aqui se trata da voz da matriarca que se reinventa e se pereniza na escrita, hibridizando a “forma simples” do enredo do drama feminino com a “forma artística” da radiografia psicológica das personagens, em busca da dignidade da mulher e da saúde e da sobrevivência das relações na comunidade humana.

⁸ Num ateliê sobre “Motherhood as a transitive verb” um grupo de estudiosos indaga sobre se a maternidade descreve uma série de atividades ou um papel específico. Nzegwu, 2004: p. 2

⁹ cf. Ampofo, 2004: p. 18, e como no caso da personagem de *So Long Letter*, de Mariama Bâ, citado por AbuBakr, 2001: p. 8: “As Ramatoulaye ‘creates’ their story, she becomes [the] reenactment and prophetic voice of the future”

¹⁰ O que a faz concluir: “Today, I see her, my sister, wiser and just as strong. Ready smiles for those she blesses and unashamed stares for those she questions or disagrees with. The strength of her poetry, short stories and plays [which] are often excluded from ‘the texts’ are intimate hands touching the quick of my cultural memory” AbuBakr, 2001: p. 6.

Referências bibliográficas

- AIDOO, Ama Atta (1997), *The Girl Who Can and other stories*, African Writers Series, Oxford: Heineman, 2002.
- AMPOFO, Akosua Adomako (2004), “Mothering Among Black and White Non-Ghanaian Women in Ghana”, in *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, Issue 5, Africa Resource Center. (www.jendajournal.com)
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (2001). 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva
- GOTLIB, Nádia Battella (1995), *Teoria do Conto*, 7.^a edição, São Paulo: Editora Atica.
- ABUBAKR, Rashidah Ismaili (2001), “West African Women in Exile”, in *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, Issue 1., Africa Resource Center, Inc. (www.jendajournal.com)
- GUERRA, Patrícia (2003), *A Morte, Percurso Iniciático para um Renascer*, Dissertação de Mestrado, Département d’Études Portugaises et Brésiliennes, Université de Poitiers, Ano letivo 2002/2003.
- JACKSON-OPOKU, Sandra (?), *The River Where the Blood is Born*, “Author Interview”, Reading Group Guide, Random House (www.readinggroupguides.com/guides/river_where_blood-is-bornauthor.asp)
- LEITE, Ana Mafalda (1998), *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Edições Colibri.
- MOMPLE, Lília (1999?), *Os Olhos da Cobra Verde*, Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos/Colecção Karingana, 1999.
- NZEGWU, Nkiru (2004), “Cultural Epistemologies of Motherhood: Refining the concept ‘Mothers’”, in *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, Issue 5, Africa Resource Center. (www.jendajournal.com)
- (2004), “The Epistemological Challenge of Motherhood to Patriliney”, in *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, Issue 5, Africa Resource Center.
- Women Writers*, www.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/aidoo

BORDEJANDO A MARGEM

(Escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)

Laura Cavalcante Padilha

UFF – Brasil

O bordejo pela margem: um panorama

Como sabemos com Nascentes, Aurélio, Houaiss, Aulete etc., o termo *bordejar* faz parte do vocabulário náutico, estando, pois, diretamente vinculado ao mar e às embarcações. Ora, o mar é elemento simbólico da maior relevância quando se pensam as culturas sedimentadas em língua portuguesa, já que foi por fazer-se marinheiro que Portugal se expandiu histórica e culturalmente.

Volto ao significado do verbo *bordejar*, para por ele explicar o sentido de meu título. Bordeja-se quando se navega, costeando o litoral ou sem rumo certo e segundo a direção dos ventos. Talvez tenha sido essa a sensação que, como pesquisadora daquelas literaturas, sempre experimentei, ao navegar por suas margens, que era o que se me oferecia, em vez do caminhar seguro por um mar já conhecido e que as minhas próprias cartas náuticas desde muito tempo explicavam ou descreviam. Também o termo mais se sedimentou em meu imaginário leitor, quando o objeto de meu olhar passou a ser as produções poéticas femininas cujo lugar, no ocidente, sempre foi o da borda, da orla, da fimbria, da margem, enfim. E por muito tempo também.

Explicado o termo *bordejar*, começo pela lembrança desnecessária, mas que merece ser invocada, do sentido dicionarizado da palavra *cânone*, etimologicamente derivada do grego *kanón*, pelo latim *canone*. Para tanto, busco a segurança do dicionário elaborado pelo saudoso professor de muitos de nós, Antenor Nascentes, recortando o que no longo verbete mais de perto me interessa. Lá se encontra:

Cânone s.m. Regra geral donde se deduzem outras particulares; catálogo dos livros sagrados, reconhecidos como de inspiração divina; catálogo dos santos

reconhecidos pela Igreja; fórmula de orações [...]; decisão de Igreja [...]; modelo plástico. (1972, p. 318 a)

Vê-se, pela leitura das acepções, apesar dos cortes, que, à exceção da primeira e da última, a palavra está ligada ao campo semântico do sagrado e da fé. De Camões, dentre outros, obviamente, vem-nos a convicção de ser a fé, par do império, uma das principais estacas de sustentação do alicerce ético do edifício chamado ocidente. Ora, se o cânone faz parte desse grande edifício, ele se contamina do seu caráter coercitivo e opacizante. A sua base, alerta o verbete, é o *reconhecimento* dos valores, no caso estéticos, que o fundamentam e sacralizam.

Sendo as culturas africanas, por princípio e de princípio, excluídas, por sua diferença axial, de tal edifício, por não se sustentarem nem em uma base greco-latina nem na judaico-cristã, não há outra saída para suas manifestações, senão a imersão no vazio e no silêncio, muitas vezes transmudados em silenciamento. De novo sou tentada a voltar a Camões, nele encontrando certas pistas do não-reconhecimento da África pelo olhar branco-ocidental que para sempre a assinalou com o sinete da exclusão e da menos-valia. O poeta se propõe, ao abrir o seu primeiro canto e já na estrofe II, a cantar – e aqui desejo a repetição – “as memórias gloriosas”

Daqueles reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando (1972, p. 49)

Se pensamos o vício como um dos maiores inimigos da práxis cristã, vê-se que os africanos juntamente com os asiáticos aparecem na cena do ocidente como algo a ser devastado, já que tais povos se achavam de antemão expulsos – voltando a Nascentes – da “regra geral donde se deduzem outras particulares”, para além da exclusão absoluta de todo e qualquer “catálogo dos livros sagrados”, para não falar dos seus corpos físicos, fora dos padrões do corpo branco-ocidental. Começa aí o estatuto de não-gente pelo qual se justifica a violência do processo de escravização, no caso do negro, e a mancha de sangue, também ela a singrar aqueles “mares nunca dantes navegados”, principal via para que se consolidasse o gesto histórico da dominação.

O processo colonizatório estabelecido sob a égide do desmonte das diferenças vai fazer da violência a sua forma de manifestação mais concreta. Como consequência, os valores do outro, desconhecidos, são marcados por um sinal negativo, ao mesmo tempo em que se passa a tentar modificá-los em nome da civilização, cuja face mais evidente ganha a forma de cristianização, por sua vez vinculada ao trabalho “necessário” da catequese. Volto a Nascentes e lá encontro:

Catequese s.f. Explicação metódica de doutrina *cristã*; ensino; doutrinamento. (Do gr.: *Katéchesis* = ação de ensinar de viva voz, pelo lat. *Catechesis*) (1972, p. 343 a).

a que aduzo:

Civilizar v.t. Tornar civil, cortês; instruir, polir; tirar do estado selvagem ou bárbaro (povos ou pessoas). (idem, p. 384 c)

Partindo das acepções assim dicionarizadas, podemos reiterar que o ocidente e seus valores, através do doutrinamento e da civilidade, ou em nome deles, souberam jogar o jogo da transformação, fazendo dos “bárbaros” e “selvagens”, em sua forçada “tradução”, seres mais palatáveis, porém jamais iguais. De qualquer modo, assinalou-os com o desejo dessa igualdade, passando os modelos do invasor, segundo, dentre outros, Manuel Rui, a serem objetos de tal desejo, com isso sedimentando-se a estrada para a assimilação. A letra foi um desses objetos e conseqüentemente dela apropriar-se era também adquirir poder e tornar-se mais “civil”, “instruído”; “polido”, por aprender a lição que era dada de viva voz e pela força do chicote, muitas vezes.

O quadro posto explica, no referente ao cânone, o fascínio que o catálogo, ou “o arquivo dos conhecimentos ocidentais”, no dizer de Aijaz Ahmad (2002, p. 16), passa a exercer sobre o imaginário dos “bárbaros”. Desse modo, e saltando – já não sem tempo – para a literatura, vê-se que o desejo da letra e a “regra geral” da modelização canônica passam a fazer parte do arquivo dos conhecimentos africanos, quando os colonizados começam a ter acesso aos bens simbólicos do que se pode considerar o vetor alto da cultura do ocidente. Não me apetece aqui retomar o que sempre enfatizei, ou seja, o processo de apropriação de tais bens simbólicos por parte dos agentes culturais africanos tidos como subalternos. Meu objetivo na pesquisa, como agora, é pensar o modo como, nessas entradas e saídas, se dá a apropriação pela mulher daqueles bens. Interessa-me rastrear o momento a partir do qual ela tem condições de participar do jogo inclusivo, pelo letramento, e como adquire domínio sobre o espaço simbólico do arquivo. Por fim, apetece-me entender de que modo a sua fala se estrutura em relação à dos actantes masculinos dessas culturas ditas periféricas, e como nessa fala se inscrevem, ou não, as suas marcas de classe e gênero – ainda Ahmad (p. 22).

Não posso deixar de pensar, se tenho como alvo do olhar o processo da formação das literaturas africanas, como nele se dá a hegemonia masculina, a partir do século XIX. Uma ou outra voz feminina, por vezes, se deixa ouvir, mas de modo muito tênue, parece-me, por exemplo, na chamada literatura colonial. Nos anos 40 e 50 do século XX, tais vozes se vão consolidando pouco a pouco, ganhando mais espaço e densidade, mesmo assim, de modo mais tímido que as masculinas, conforme no desdobramento desse texto procurarei mostrar.

A escrita literária feminina, vale lembrar, fosse africana ou não, historicamente imergiu em uma zona de profunda exclusão, habitando o sombreado das fimbrias. Como indica Lucía Guerra, a mulher ocupou sempre uma posição subordinada, sendo privada, na organização patriarcal, “de sua própria História e das histórias que modelizam sua própria experiência” (1995, p. 26-7, traduzi). Ora, esse lugar de subordinação nem sempre está de acordo com as formas de organização das sociedades africanas nas quais a mulher sempre exerceu um papel muito representativo, sobretudo no que se refere à etnia banto. Vale lembrar Raúl Altuna que, na análise feita desse papel, afirma que a mulher, por ter o dom da maternidade, se faz uma espécie de “laboratório sagrado”. Sua principal fórmula química é o sangue pelo qual “os antepassados prolongam-se e as linhagens vão rodando pelo séculos” (1985, p. 256). Há, desse modo, um conflito de base entre as sociedades patriarcais do ocidente e as matrizes africanas de sacralização da mulher, daí a organização matrilinear de muitos grupos.

A colonização vai interferir, é óbvio, nesse quadro geral, no momento mesmo em que impõe seus inquestionáveis modelos e jogos de hegemonia e poder nas sociedades com as quais passa a interagir pela dominação, buscando “civilizá-las”, para “arrancá-las” do seu estado de “barbárie”. Por isso mesmo, se se recorta o papel secular da mulher africana, não se pode deixar de pensar que a sua rasura, em tal plano simbólico, significa um duplo mergulho no silêncio. Assim, para dimensionar tal silêncio e os movimentos para superá-lo, dentro do recorte temporal proposto – dos fins dos anos 1940 aos 1970 –, elenquei uma série de instrumentos culturais, de natureza puramente literária ou não, como, por exemplo, as antologias e, na outra ponta, produções como o boletim da Casa dos Estudantes do Império – *Mensagem* – bem como, já em outro tempo da pesquisa, o *Jornal de Angola* (1954 a 1961), para neles buscar os textos poéticos femininos e outros de caráter geral que resgatassem, seja o papel social da mulher, seja a sua *performance* intelectual *stricto sensu*. Com essa ampliação, visei também alargar o espectro da fala feminina fora do *corpus* estritamente poético, para melhor perceber e analisar não só sua produção literária propriamente dita, mas os traços da diferença dessa fala em relação ao discurso masculino hegemônico, tal como o ocidente o erigiu. Por fim, a meta última foi a de refletir sobre o processo de circulação da obra individual, isto é, dos livros dessas poetisas – e aqui prefiro esta nomeação à de poetisas que é uma forma de reforçar a preponderância nominativa do masculino sobre o feminino –, considerando sua relação com o mercado editorial (títulos publicados, época da publicação, o financiamento das edições, divulgação etc.), via pela qual se pode mensurar a visibilidade dessas produções no tempo abrangido pela pesquisa. Daí, o incluir os anos imediatamente posteriores às independências. Quanto ao espaço, Angola e Moçambique foram o ponto de ancoragem do olhar crítico, embora com expansões para os outros países, sempre que a forte presença de alguma(s) mulher(es) a isso obrigava.

Meu grande objetivo, ao fim e ao cabo, usando palavras de Appiah, foi ir um pouco além, pois desejei estabelecer uma espécie de “sintonia com os modos pelos quais a ‘escavação’ convencional do cânone literário pode servir para consolidar uma determinada identidade cultural” (1997, p. 93). De modo natural, e como consequência da sintonia, chegou a pesquisa à discussão da questão das identidades culturais africanas, sempre plurais. O singular monolítico, felizmente, já cedeu lugar à sinfonia da diferença e do múltiplo, quando se enfocam os vários países da África que têm o português como língua oficial, para só ficar em meu campo específico de conhecimento. Ao me valer das produções poéticas femininas, elegendo-as como a área privilegiada da “escavação”, pude perquirir de que forma as identidades culturais se foram construindo/reconstruindo no processo de descolonização, principalmente no período das lutas de libertação nacional.

Foram fundamentais, em todo o processo, textos teóricos como os de Appiah, Bhabha, Said, Hutcheon, Spivak, Hall, Ahmad, Ndaw, Gassama, Mouralis, Certeau, Serpos, Ngal etc. Eles, dentre tantos outros que os suplementam, radicalizaram em meu imaginário de leitora o desejo por mim sempre perseguido: o de *bordejar a margem*, buscando os vazios e silêncios que o cânone, tal como visto pelo ocidente hegemônico, semantizava.

Essa visão que rasura a idéia de ser o cânone imutável (Jara e Talens, 1987, p. 8) tem em Linda Hutcheon outro de seus felizes arquitetos. À idéia de ressentimento de Bloom podemos contrapor o desejo de perquirir as transformações, perfurando as contradições, no sentido recortado pela autora de *Poética do Pós-Modernismo* (1991) –

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis. (p. 86)

São essas as margens perseguidas pela pesquisa e por meu trabalho crítico. Houve e há todo um esforço por trazer à tona as contradições que – olhando especificamente para o espaço acadêmico brasileiro – tornaram quase invisíveis as literaturas africanas e, no seu contexto, as produções literárias de mulheres.

Passando pelas antologias

Inicialmente, foram selecionadas como base do *corpus* duas antologias que, embora publicadas na segunda metade da década de 1970 (um volume sai já nos anos 1980), resgatam textos literários produzidos no tempo coberto pela pesquisa, e não só. Uma delas tem caráter eminentemente panorâmico, representando um esforço de recolha da produção poética existente em África, desde o século XIX. Trata-se, como já se deduz, de *No reino de Cali-*

ban, organizada por Manuel Ferreira (3v: 1975, 1976 e 1984). A segunda, de cariz marcadamente ideológico, foi a *Antologia temática de poesia africana*, organizada por Mário Pinto de Andrade. Os subtítulos dos dois volumes, de 1975, “Na noite grávida de punhais” e, de 1979, “O canto armado”, são absolutamente sintomáticos do pacto político do organizador que, com Francisco José Tenreiro, já editara a coletânea *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953). Esta obra só chegou às minhas mãos em um momento posterior a 1996. Também não tive acesso à *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, publicada, em Paris, pelo mesmo Mário, em 1958.

Quando procedia ao levantamento desse conjunto de coletâneas, tive a sorte de receber os dois volumes de *Antologias de poesia CEI – 1951/1963*, editados pela Associação Casa dos Estudantes do Império (ACEI), em 1994. Pela importância do material aí contido e pelo fato de atenderem, de modo mais direto, à cronicidade da pesquisa, as *antologias* foram incluídas no *corpus*, constituindo-se, desde então, a sua principal fonte, juntamente com *Poesia negra* (53), apesar da pouca extensão desta última, por assim dizer. Por fim, não há como deixar de considerar *50 poetas africanos*, coletânea organizada também por Manuel Ferreira, dada a público em 1989 e que constitui claramente um gesto de sedimentação canônica.

Como é preciso, no aqui e agora deste texto, propor recortes conclusivos, gostaria de enfocar, na tentativa de indagar o papel das mulheres na formação do cânone poético africano, de forma mais detida, as antologias editadas pela ACEI e os *50 poetas africanos*. Parece-me que tal conjunto seletivo, por tomar como ponto de partida, no caso e de um lado, as produções antológicas da Casa dos Estudantes do Império, tendo, na outra ponta, a recolha de 1989, já quase tocando os anos de 1990, dá conta do processo que me interessa aqui recortar, já que não seria possível abarcar toda a massa crítica produzida.

A primeira observação a fazer, quanto às antologias da CEI é a exclusão de Cabo Verde e Guiné Bissau, no que tais publicações parecem seguir os passos da antologia de Mário e Tenreiro. Alfredo Margarido justifica, no prefácio à edição de 1994, tais ausências, dizendo que lhe caberia a seleção dos textos, mas que, em virtude da perseguição da pide, não teve como fazê-lo.

No seu primeiro volume, encontram-se duas coletâneas igualmente intituladas *Poetas angolanos*, a primeira organizada por Carlos Eduardo (Carlos Ervedosa), em 1959, e a segunda, de 1962, com prefácio de Alfredo Margarido. A terceira cobre São Tomé e Príncipe, sendo datada de 1963 e com prefácio também de Margarido. As capas desenhadas são respectivamente de Costa Andrade (uma mulher grávida, com uma quinda à cabeça, levando pela mão uma criança e com outra às costas); de Henrique Abranches (um rosto bem definido que encima um corpo sem forma, a simular uma escultura; um dado que chama a atenção: o olhar triste a sobressair na face) e, por fim, de José Pádua (duas mulheres, de perfil e em meio corpo, uma com um seio à mostra e a menor, grávida). Vê-se, portanto, que há, no

conjunto, uma preferência por imagens de mulher, surpreendidas principalmente na simbologia da maternidade.

No segundo volume, encontra-se a “Separata da Mensagem dedicada à Poesia em Moçambique”, de 1951, com o esboço de um mapa do país e o nome dos colaboradores, para além do título, como capa; a segunda e a terceira são respectivamente, de 1960 (o subtítulo é “coletânea da CEI. Compilação de Polanah”) e de 1962 (“Antologia da Casa dos Estudantes do Império”). Ambos os prefácios são de Alfredo Margarido. A de 1960 tem na capa e verso, figuras estilizadas: objetos artesanais e um pássaro, respectivamente. Na de 1962, um negro sentado toca uma timbila. Não há assinaturas dos artistas responsáveis pelo projeto gráfico das capas.

Ao todo, em tais antologias, aparecem: 31 poetas angolanos; 6 santomenses e 57 moçambicanos nomeados, além de dois desconhecidos. No conjunto assim formado, há 11 poetisas, isto porque Vera Micaia é pseudônimo de Noémia de Sousa. Portanto, em um universo de 94 poetas nomeados apenas, e aproximadamente, 12% são mulheres. No prefácio geral dos dois volumes, Alfredo Margarido, consolidando o papel historicamente a ele conferido pela CEI, de prefaciador de quatro das seis coletâneas que então se produziram, dá pistas instigantes e faz um balanço geral do processo das antologizações, mostrando as faltas, os excessos, as lacunas, os acertos. Não faz menção específica à poesia feminina, embora “ilumine”, de modo rápido, o lugar de Alda Lara, ao focar a fala sobre o exílio.

Vale notar que essas antologias jogam o jogo de tentar driblar o outro, colonizador, no sentido já por mim trabalhado em “Jogo de cabra cega” (2002, p. 47-60), mas deixa quase de fora a questão da fala duplamente colonizada da mulher africana do tempo. Nomeiam-se e dizem seus textos nas antologias da CEI: *Angola*: Lília da Fonseca; Alda Lara; Ermelinda Xavier; *São Tomé e Príncipe*: Maria Manuela Margarido e Alda Espírito Santo; *Moçambique*: Irene Gil; Noémia de Sousa/ Vera Micaia; Ana Pereira Nascimento; Anunciação Prudente; Glória de Sant’Ana e Marília Santos. Dessas, quantas sabemos quem são? Como viam o mundo? Como se viam? De onde falavam? Por que falavam? Que modelos poéticos estavam na antecena de seus versos? Como seus corpos culturais se encenavam? A última parte deste texto tentará responder a algumas dessas questões.

Quanto aos *50 poetas africanos*, vejo-a como uma antologia de extração canônica, a partir mesmo do que preceitua, no prefácio, o seu organizador, Manuel Ferreira, ao afirmar:

Estamos à vontade para dizer que, de um modo geral, e sem que se pretenda, nem de perto nem de longe, pôr em causa o que outros fizeram, jamais se organizara uma antologia africana de língua portuguesa nos moldes desta que subscrevemos agora, *em que prescreve o critério de selectividade*.

Pretende-se com isso dar uma visão geral da poesia que se publicou até 1985 nos cinco países africanos, do *ponto de vista qualitativo*, por isso bas-

tante diferente do que havíamos feito em *No reino de Caliban*, onde presidiu o critério panorâmico. (1989, p. 7-8, grifos meus)

Portando: seleção + qualidade = sacralização, ou seja, consolidação de um cânone.

Não se pode deixar de notar o grande esmero gráfico da coletânea de Manuel Ferreira que tem ilustrações e/ou reproduções de toda ordem. Nesse quadro geral, dos cinquenta poetas elencados, dentro do “critério de selectividade” e “do ponto de vista qualitativo”, só aparecem duas mulheres: Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo, as mesmas selecionadas na antologia organizada por Mário e Tenreiro. Sedimenta-se o cânone africano, com a exclusão de mulheres e os textos de 1953 e 1989 se tocam nos nomes de Alda e Noémia, embora tais textos se façam tão distintos em sua finalidade e processo de elaboração. Ao final, repito, veremos que tipo de encenação política os poemas dessas duas mulheres então canonizadas representam; a sobrevivência de seus textos até os nossos dias e a retomada, por ambas, da força sacralizante da mulher africana, laboratório sagrado em que se processa a permanência dos ancestrais.

Dois instrumentos culturais do tempo e um adendo posterior

Na proposta inicial da pesquisa, evidenciei que, para além das antologias, o trabalho se valeria do boletim *Mensagem* da CEI, editado, com interrupções embora, entre 1948 e 1961, em Lisboa, cidade sede da Casa. Como aponta Alfredo Margarido, no prefácio já bem citado, a CEI “não era um gueto, mas antes uma ilha cultural” (1994, p. 10) e que, por isso mesmo, o objetivo dos que dela participavam “era não só manter os valores culturais que caracterizavam cada país, mas afinar o projecto cultural que, nesse momento, era um elemento prévio à organização política” (idem). Nesse sentido, o papel do boletim, mesmo em sua simplicidade gráfica, é insofismável. Por ele, sedimentam-se as culturas africanas, ao ganharem visibilidade no coração do império. Recorro, outra vez, a Margarido que, ao analisar o papel das antologias, análise aqui estendida ao boletim, assim se expressa:

O que estava em causa era, de maneira evidente, para cada grupo nacional, a necessidade de assegurar a automatização dos instrumentos culturais que, permitindo a afirmação da capacidade criadora, fornecesse ao mesmo tempo os alicerces a uma consciência nacional cada vez mais liberta dos obstáculos colonialistas. (1994, p. 15)

No boletim, a necessidade reportada por Margarido se evidencia de modo contundente e, nesse quadro, a presença feminina é um dado que não se pode minimizar. No ensaio “Silêncios rompidos” (2003, p. 171-186) penso já ter dado conta do que se passa, quanto às vozes femininas, em

Mensagem da CEI. Queria tão-somente aqui retomar a questão de ser a recorrência às imagens ou ao papel da mulher um dos traços fortes do periódico. Ao analisar os números da publicação, percebe-se neles projetar-se, com clareza, a mobilização histórica das mulheres africanas do tempo. O primeiro número, por exemplo, se abre com a transcrição de uma palestra de Alda Lara – uma saudação aos estudantes recém-chegados – que, como analisei no ensaio, não se pode soltar das amarras coercitivas de um olhar machista e colonial. As mulheres africanas, mesmo formadas, na visão de Alda, deviam seguir os maridos, pois o seu papel não seria tão importante como o destes. Cito rapidamente o modo como ela vê o papel das “raparigas”, ao falar para os “rapazes”: “embora sendo importante não é primordial como o vosso” e, mais adiante: “em casos de domínio alguém tem que ser dominador, e as raparigas, neste caso, são quem se submete” (1948, n.1, ano I, p. 8). Passados onze anos, será outra a postura de Maryse Taveira, ao declarar “a juventude feminina”:

A mulher é racional como qualquer ser humano, e, assim, ela pode exigir o que humanamente lhe cabe de direito na vida. Exigir, sim, exigir que esses direitos que sempre foram nossos nos sejam atribuídos com toda a justiça. Mas para isso é necessário uma luta sã e árdua da nossa parte (1959, n.2, ano II, p. 11)

Antes de Maryse Taveira, Alda Espírito Santo, já alertara em “Luares de África”, com todo o seu pioneirismo, para a situação de privação da mulher negra africana, recusando-se a ver a África “canonizada” pela estereotipia do olhar branco-ocidental:

Eu não vejo essa África. Vejo a África real e abraço no meu problema os luares escondidos dessa terra prodigiosa de séculos de esquecimento (1949, n.7, ano I, p. 13)

Adiante, ela segue, enfocando de modo mais direto a questão da mulher, momento em que colide com a outra Alda e antecipa Maryse:

a sua voz não se levanta. Morre na distância. Ela nem voz tem. É escrava. – É mulher negra [...] É vítima de todos. [...] A nossa raça não poderá erguer-se enquanto se não tentar dar à mulher – às últimas da sociedade – um campo aberto com o privilégio de se poderem considerar com direitos. (idem, p. 15)

Mensagem vai, assim, tecendo aquela energia nacional de que fala Gramsci (1985) e que é, sobretudo, coletiva. O boletim deixa patente o papel significativo representado pelas mulheres no que tange ao processo de consolidação do nacional, embora suas falas aparecessem, nas páginas do periódico, com menos frequência que as dos homens. Fica evidente, nesse conjunto de vozes femininas, a *performance* das duas Aldas e a de Noémia de

Sousa, consoante o já referido em “Silêncios rompidos”, tornando-se patente, no caso da santomense e da moçambicana, o inconformismo, a rebeldia e a urgência da transformação. Retomo Alfredo Margarido para com ele sintetizar o papel de Noémia, que se poderia tomar, em ricochete, como metonímia do de tantas outras mulheres de seu tempo:

Basta ler esse poema único que é “Deixa passar o meu povo” para sentirmos, vibrante, uma marcha fecunda, impaciente, ordenada, inexorável de um povo que Noémia de Sousa carrega no sangue, não apenas na pele, mas na consciência. (*Mensagem* 1963, n.1, ano XV, p. 28)

Outro instrumento cultural de suma importância para a pesquisa foi *Jornal de Angola*, em um período de tempo que vai de 1954 a 1961. O acesso a esse material foi possível pela postura científica da Biblioteca Nacional de Lisboa que microfilmou os números pertencentes a seu acervo. O ensaio “Corpo e terra: um entrecruzamento simbólico em falas poéticas de mulheres africanas” (2003, p. 219-228) sintetiza a leitura dos poemas que circularam no periódico, leitura que, em parte, se retomará no segmento final deste texto.

Desejo aqui tão-somente apresentar algumas pistas de leitura do *Jornal*, órgão da Associação dos Naturais de Angola. Se pensamos ter tal Associação congregado os Novos Intelectuais e o seu grito subversivo de “Vamos descobrir Angola!”, podemos dizer que o periódico fundado em 1954 representa, em alguns pontos, uma espécie de retrocesso político, pelo menos inicialmente. Alia-se à portuguesidade e se mostra como um órgão conservador. Certo que, posteriormente, há um salto, como já analisaram, dentre outros, Costa Andrade e João Melo, em vários encontros acadêmicos. No período abrangido pela pesquisa, vê-se, no entanto, que o jornal caminha na contracorrente da *Mensagem*, revista editada em Luanda por aqueles mesmos intelectuais e da qual saem apenas dois números. Como exemplo de “portuguesidade” cito o início da “Saudação” nele estampada na primeira página, quando da visita do presidente Craveiro Lopes às então colônias, acompanhado do ministro do ultramar, Sarmiento Rodrigues:

Aqui mora a tradição. A nossa antiga tradição, sempre respeitada e que se há de fazer ainda mais velha com a sua honra e o galardão da unidade das suas gentes. Somos portugueses de um Portugal mais moço, desta banda do Atlântico. Descendemos de um Portugal maior, que se envaidece da sua origem e da sua família unida: família lusitana que vive conosco, espiritualmente, em todos os instantes de nossa vida. Indissolivelmente presa a nós pelos liames do sangue, da língua, das letras e dos interesses. (1.º ano, n.º 6, 27/maio/1954)

Futuramente, as conclusões da pesquisa com *Jornal de Angola* serão publicadas, mas aqui me interessa apenas apontar o modo como o jornal vê a mulher angolana, nesse viés conservador. Este se pode avaliar por várias matérias, entrevistas e, sobretudo, pelas páginas e/ou suplementos a ela dedicados e

onde quase sempre aparecem os poemas. Dou, como exemplo, uma dessas páginas, a do número de junho-1958 (apenas isso acima o jornal), então chamada “Da mulher e do lar” (p. 5) e que descrevo rapidamente. Começa com “Cuidados com a pele”; seguem-se quatro receitas – “pudim de arroz”, “queques”, “sopa de feijão verde” e “salada de cenoura”. Tem-se depois uma seção “Conselhos úteis” e a fotografia ampliada de uma mulher branca, de *tailleur* e de pé. Já no rodapé, aparecem “quatro modelos para as leitoras que não gostam da linha ‘saco’”, com desenhos de mulheres brancas, portando os modelos e, finalmente, o soneto “Meus velhos tempos”, assinado por – não sei bem, mas julgo que provavelmente um pseudônimo anagramático – Olem Corrêa Sednem, do qual cito os dois primeiros quartetos:

Meus dias de criança e adolescente
Recordo aqueles tempos de inocente
Hoje recordo com saudade
e sonho os anos de maldade.

Hoje vivo, se viver é isto
daquele tempo já passado
vivo a olhar p’ra este cristo
que de saudades é formado.

Se pensamos que Noémia de Sousa já escrevera o seu *Sangue negro* e Alda Espírito Santo, textos como “Luares de África”, podemos com clareza avaliar o retrocesso poético. Por isso, fico aqui.

O adendo que gostaria de citar como comprovação da importância de alguns textos não literários para se proceder a uma arqueologia do papel da mulher, tal como a pesquisa a concebeu, é a obra de Lúcio Lara, *Um amplo movimento: itinerário do MPLA através de documentos e anotações* (1997). Tal obra reúne, basicamente, cartas escritas e recebidas pelo autor, além de vasta documentação do partido. São textos importantes, se se quer recortar o projeto ideológico subjacente à descolonização literária. Como prova disso, podem-se citar as cartas trocadas entre Lúcio Lara e Deolinda Rodrigues que se encontrava no Brasil, entre 1959 e 1960. Elas revelam a teia de solidariedade com relação à causa da liberdade angolana em gestação. Cito trechos da carta de Deolinda a Lúcio, datada de 13/12/59:

De Angola chegam cartas com perguntas como esta: “Haverá dias melhores?” Parece que a brutalidade da pide está a gerar desalento e resignação maiores. Estou a orar.

Segue, então, um poema com votos de boas festas:

Mais do que nunca,
que a chama de nosso ideal
brilhe fixa e melhor
a partir deste Natal

Com votos de Festas felizes
e Ano Novo abençoado. (1997, p. 209-10)

Também na obra aparece um longo texto de Alda Espírito Santo onde ela relata o massacre de 1953 em São Tomé, a sua dor, inconformismo e revolta perante tudo que se passou, sobretudo pelo sentido que o massacre ganha na leitura imposta pela violência fascista, leitura já disseminada em Portugal:

é impossível que fique no silêncio toda esta tragédia que estamos vivendo e que em Portugal se continue a julgar que foi uma rebelião de nativos, quando tudo que se passou não foi mais do que uma matança em série, uma loucura colectiva da parte de quase a totalidade da população branca às ordens do governador e seus acólitos. (1997, p. 447)

Da "Saudação" inclusiva do *Jornal de Angola*, de uma certa acomodação histórica na outra saudação, a de Alda Lara para os estudantes, salta-se para a cisão dos mundos e para uma outra forma de registrar a história fora da oficialidade da visão imperial. Como sempre, alça-se a voz de Alda Espírito Santo, voz rebelde e insubordinada, a apagar os luars da África colonial. A obra de Lúcio Lara é um instrumento, pois, da maior importância para que um novo modo de escrever a história se possa solidificar. Outros arquivos começam a fornecer outros dados para se formalizar a história dos sujeitos africanos que a então viviam, mesmo fora de lugar.

Corpos poéticos femininos e a cadeia de sua encenação

O conjunto de textos trabalhados permitiu-me chegar a alguns recortes finais, já expostos nos ensaios referidos. Assim, de modo breve, retomo-os, indicando que as ocorrências apontadas não se apresentam em malhas diacrônicas, mas se sucedem em sincronias. Só a minha intenção didática explica a cadeia expositiva.

O corpo poético que primeiro ganha densidade, no *corpus* literário desse modo formado, é o assimilado. Por ele, retorna o padrão da fala literária europeia, pelo qual a mulher se apresentava como um sujeito de dor e sofrimento. No plano gráfico, as maiúsculas alegorizantes, tão gratas aos românticos e mesmo ao projeto modernista português, saltam aos olhos do leitor. Maria Eugénia Lima:

Nasci mulher, nasci na dor
E para a dor nasci.
Açoitaram meu corpo de inocente
E logo uma lágrima sentida
Deslizou, lentamente
Simbolizando a Vida! (*Jornal*, N.º 22, out/55, p. 6)

Irene Gil:

No segredo das horas silenciosas
Ei-la que veio, a Doce Irmã Alada!
Veio ainda uma vez coroar de rosas
Minha fronte cansada...

Coalhou lá fora o Silêncio...

(*Antologias*, 1994, v. II, p. 110)

Percebe-se, soprada, a presença de Florbela Espanca, a "castelã da tristeza". Os sonetos são uma recorrência modelar aos padrões ocidentais e a outra é sempre a negra, percebida à distância, em sua estereotipia, como nos tercetos do soneto "Negra bonita" de Maria Joana Couto:

Negra bonita, filha do desdém!
Vão-se queimando num ardor em fogo
Todos aqueles que te querem bem!

Ai linda negra, meu prazer em dor!
Tantos pecados no teu corpo em fogo!
Tantas virtudes, na tua alma em flor!

(*Jornal*, 30/1/54, p. 2)

Por falar em alma, há um longo poema de Marília Santos, dedicado "À minha irmã N.S.", provavelmente Noémia de Sousa, e que aparece em *Poetas em Moçambique*. Nele, há uma tentativa solidária de cantar a outra, negra, cuja brancura da alma sobreleva. Precisa dizer mais? Negra, mas de alma branca:

Ó minha poética moçambicana
minha amiga de sangue negro
e alma branca.
Minha Irmã! (*Antologias*, 1994, v. II, p. 29)

Desse movimento de assimilação aos "formais e rendilhados cantos", aqui repetindo Noémia, no poema não por acaso intitulado "Negra", se passa para um processo de identificação com a terra, sendo o corpo feminino a sua metonímia. Alda Lara, no *corpus*, é o melhor exemplo do procedimento imagístico e seu poema "Presença" talvez a sua mais forte expressão:

E apesar de tudo
ainda sou a mesma!
[...]
— A dos coqueiros
de cabeleiras verdes

e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
nascendo dos abraços
das palmeiras...

(*Antologias*, 1994, v. I, p. 187-8)

Aqui, como já afirmei algumas vezes, emerge o corpo físico da terra, duplo daquele do sujeito lírico, que com ela se procura identificar. Surge, então, a terra romântica do cantador a que se refere Antonio Candido (1987, p. 140). Não se problematiza o local da cultura, o não-lugar histórico, mas a atitude é de ufanismo, ou, segundo Candido ainda, de um “estado de euforia” pelo qual se camufla o exotismo, transformando-o em estado anímico (idem, p. 141).

De um modo ou de outro, a terra – que ainda não se pode confundir com o desejo da nação – pede passagem e finca pé no texto, em forma de palmeiras, acácias rubras, poentes cor de sangue, calemas, etc. O eu-lírico, em estado de exílio, anseia poder voltar e misturar seu corpo à natureza de sua terra:

Tenho sede...
sede dos crepúsculos africanos
todos os dias iguais,
e sempre belos
de tons quase irreais...
Saudade... Tenho saudade
do horizonte sem barreiras
das calemas traiçoeiras
das cheias alucinadas...

(*Antologias*, idem, p. 186)

As reticências, a marcação dos versos, o tom apaixonado ainda nos fazem lembrar Florbela, mas o sujeito se sabe de um outro lugar e seu movimento não é apenas de imersão subjetiva, mas o de buscar, na natureza local, o elemento de consolidação de seu próprio eu. Nasce, daí, um movimento suplementar na direção do outro, o igual, e, em consequência, consolida-se a esperança e a certeza de um futuro pensado no coletivo ou no “sonho colectivo”, tal como analisado por Inocência Mata (2001, p. 110). Na mesma antologia aparece o poema “Rumo”:

É tempo, companheiro!
Caminhemos...
Longe, a Terra chama por nós,
e ninguém resiste à voz
Da Terra... (idem, p. 189)

É essa terra que aparecerá martirizada, com o futuro barrado, quase diria, nos poemas de Alda Espírito Santo e nos de Noémia de Sousa. Ambas nela imergem de cabeça, buscando desesperadamente a nação por vir e soltando suas vozes em chama, a clamarem pela libertação. A “devastação” apontada por Camões se apresenta em todo o seu dimensionamento trágico na fala poética de Alda e Noémia, em longos poemas de versos soltos que se desdobram com frequência em um ritmo frenético, como se dá em “Se me quiseses conhecer” de Noémia que aparece em *Mensagem*, ano XIV, n.º 3, em agosto de 1962 e pelo qual o corpo-África devastado se projeta especularmente no do eu-lírico feminino:

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura... (p. 47)

Esse poema de Noémia se faz uma espécie de ícone, sendo antologizado com frequência, até hoje. No caso do *corpus*, vê-se que reaparece em *Poetas de Moçambique*, 1962 (*Antologias*, 1994, v. II, p. 217). Manuel Ferreira não o seleciona.

Um outro texto da poetisa que significa também um grito pela inclusão do homem negro e um gesto de denúncia do vazio histórico no qual ele está imerso é “Deixa passar o meu povo”. Ele aparece na antologia de Mário e Tenreiro, reaparece na da CEI de 1962 e volta nos *50 poetas*, assim criando uma cadeia repetitiva que atesta a sua importância no espaço da consolidação canônica. Como já disse, em outros ensaios, e aqui repito, ganha densidade, nos poemas de Noémia, um “novo processo de subjetividade” que ultrapassa o indivíduo, penetra no coletivo e, com isso, leva-nos a assistir a um “espetáculo da alteridade”, usando palavras de Homi Bhabha (1992, p. 180). Também gostaria de lembrar uma instigante análise de Isabel Allegro de Magalhães, que adverte: “perante a sociedade sem horizontes no retorno, o sujeito refugia-se na escrita, como horizonte de viagem por dentro de si, com a palavra como única possibilidade de acesso a um futuro.” (2002, p. 317). Agora, sim, Noémia:

Escrevo...
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
Minha mãe de mãos rudes e rosto cansado
e revoltas, dores, humilhações,
tatuando do negro o virgem papel branco.

E Paulo, que não conheço
mas é do meu sangue e da mesma seiva amada de Moçambique
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de [magaíças

[...]

Todos se vêm debruçar sobre meu ombro,
enquanto escrevo, noite adiante

com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio

– “let my people go
oh let my people go!”

(50 *poetas*, 1989, p. 356)

Essa “seiva amada” e o retrato do povo martirizado se deslocam, nos poemas de Alda Espírito Santo, de Moçambique para São Tomé. Também ela encena um desfile de seu povo, dando corpo, por sua vez, àquele novo processo de subjetividade, a que se refere Bhabha. Por isso, ela recria os seus “Angolares” também uma peça poética densamente antologizada. Na *Mensagem*, ano XV, nº. 2, junho/1963, lá encontramos aquela

Canoa frágil, à beira da praia

[...]

canoa flutuante por sobre as procelas das águas

lá vai o barquinho da fome.

Rostos duros de angolares

na luta com o gandú

por sobre a procela das ondas

remando, remando

no mar dos tubarões (p. 19)

O mesmo texto retorna em *Poetas de S. Tomé e Príncipe*, também de 1963 (*Antologias*, 1994, v. I, p. 307-8) e em várias outras recolhas. O longo poema “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura”, no qual ela reencena com raiva e dor o massacre de 1953, é igualmente uma peça de resistência e um libelo contra a devastação dos “barões assinalados” e a sua ação predatória nos lugares para onde o mar os levou:

Os corpos tombados no mato,

as casas, as casas dos homens

destruídas na voragem

do fogo incendiário

as vidas queimadas,

erguem o coro insólito da justiça

clamando vingança.

E vós todos carrascos

e vós todos algozes

sentados nos bancos dos réus

– Que fizestes do meu povo?...

– Que respondeis?

– Onde está o meu povo?...

(*Antologias*, 1994, v. I, p. 306)

Na seleção de Manuel Ferreira, o poema sofre cortes, o que é uma pena. De todo modo, Alda, em eco com Noémia, encena o povo, trazendo-o “em grande” para a cena poética, denunciando o massacre que existiu historicamente, mas fazendo dele metáfora e bandeira. Nesse momento, com as vozes em chama dessas duas mulheres, já não há hipótese de conformismo e, de certo modo, “sacralizam-se”, duplamente voltando a ter o papel simbólico originário e passando a pertencer ao catálogo, ou seja, fazem-se vozes canônicas e rompem com a teia pela qual as mulheres se silenciavam. Tornam-se, parodiando Noémia, um “instrumento” do “sangue” de um povo “em turbilhão” que, assim convocado, não pode deixar de passar.

Arremates

E os livros dessas mulheres? De todas as mulheres africanas que concretizaram o sonho de editar suas obras, tatuando mais que a folha branca do papel disperso? Esse é um tema a demandar reflexões que vão além de um arremate conclusivo. Assim, fico só com as duas Aldas e com Noémia, pertencas, parece-me, já insofismáveis do cânone africano, embora Alda Lara, no processo, sofresse as exclusões já expostas.

Como se sabe, a angolana morre aos 32 anos. Suas obras editadas são, assim, póstumas, aparecendo, no fim dos anos 1970, o pequeno volume *Poesia*, em um dos Cadernos Lavra & Oficina (nº 18, de 1979). Também o marido, Orlando Albuquerque, organiza o volume *Poemas* que, segundo sua explicação, obedece a um “esboço de esquema” a ele apresentado pela poetisa em 1961. Tal esboço, segundo afirma, foi por ele ampliado, pelo fato de não querer deixar de fora nada do que fora escrito. Em um segundo momento, Albuquerque acrescenta outros poemas inéditos, o que amplia a primeira recolha. Há uma única data na 4.ª edição de que disponho: 18/11/84. Para resumir: Alda Lara não viu seu livro editado.

Já Alda Espírito Santo, em 1978, publica *É nosso o solo sagrado da terra*. Não há dados concretos, mas a leitura do plano pretextual parece indicar que a poetisa participou de forma direta da feitura de sua obra, embora eu não possa afirmar se houve, de sua parte, qualquer contribuição financeira. O livro cobre os anos anteriores à luta, o tempo da guerra e o da independência, sendo muito importante para que se compreenda o papel das mulheres, seja na luta, seja na reconstrução do país que ajudaram, pela palavra e muitas vezes pela ação, a libertar.

O caso de Noémia é ainda mais sério. Sua obra *Sangue negro* foi escrita entre 1948 e 1951. Durante 50 anos, esta obra circulou em cópias que passavam de mão em mão, às vezes em reproduções muito precárias. Incrível é pensar que lemos *Sangue negro* por todo esse tempo, trabalhando-o em ensaios, livros, cursos, etc., como se dá em “Silêncios rompidos”, por exemplo. Dissertações e teses foram escritas sobre uma obra não editada, o que me parece absolutamente surpreendente.

É certo que Noémia não autorizava a edição, embora muitos no Brasil e em Portugal quisessem fazê-lo, para não falar de Moçambique. Só em 2001, pelo empenho de Nelson Saúte e Fátima Mendonça o livro ganhou corpo, alma e voz, um ano antes da morte de sua autora, ocorrida em 2002. Penso que esse fato é simbólico e sintomático e não dá para considerá-lo apenas na série histórica dos acasos e coincidências. Os bantos não acreditam neles; eu, tampouco...

Finalmente, e para concluir: bordejar a margem da escrita feminina africana, no tempo em que a descolonização era um sonho sonhado e quando as guerras passaram a ser o caminho de sua realização, é buscar pactuar com vazios e silêncios. Rompê-los, com empenho e vontade, é fazer do silêncio uma forma de produção de sentidos (ORLANDI, 1997), pois qualquer fala ganha corpo a partir do silêncio. A pesquisa buscou redesenhar esse corpo "tatuado de feridas visíveis e invisíveis", corpo que não se quis mais esconder, mas gritar a sua diferença e seu modo muito próprio de, encenando-se, enfrentar a política do silêncio, uma das marcas do catálogo sacralizante que se chama cânone e que, com garra e urgência, algumas vozes de mulher tentaram exitosamente rasurar.

Referências bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente. Ensaio*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALTUNA, Raúl de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Lisboa: Secretariado Arquidiocesano de Portugal, 1993.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana*. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977 e 1979 (2v.)
- e TENREIRO, Francisco. *Poesia negra de expressão portuguesa*. Lisboa: África, 1982. Edição organizada por Manuel Ferreira.
- ANTOLOGIAS de poesia da Casa dos Estudantes do Império. 1951-1963. S/l: Gráfica 2000, 1994.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972. Edição Brasileira Comemorativa do Quarto Centenário do Poema.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- FERREIRA, Manuel (org.). *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Seara Nova e Plátano, 1975, 1976 e 1985 (3v).
- . *50 poetas africanos*. Lisboa: Plátano, 1989.
- GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JARA, René y TALENS, Genaro. *Comparatismo y semiótica de la cultura*. In EUTOPIAS. Mineapolis: Valencia, VII, n. 2 e 3, pp. 5-17, 1987.
- JORNAL de Angola. Luanda: Associação dos Naturais de Angola, 1954-1961.
- LARA, Alda. *Poesia*. Luanda: Lito-Tipo, 1979 (Cadernos Lavra & Oficina, 18).
- . *Poemas*. 4 ed. Porto: Vertente, s/d.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Capelas imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa. In RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (org.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2002, pp. 307-348.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MENSAGEM. *Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lousã: ALAC, 1996, (2v).
- MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro — o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. São Paulo: Encontro "Perfil da Literatura Negra", 1985 (Texto policopiado).
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário ilustrado da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972 (6v.).
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002 (Memória das Letras, 10).
- SANTO, Alda Espírito. *É nosso o solo sagrado da terra*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.
- SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, [2001].

MULHER-POETA E POETISAS EM ANTOLOGIAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: O FEMININO COMO EXCEÇÃO

Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC-Minas, Brasil

Somos éguas perdidas galopando a vida, recebendo migalhas,
suportando intempéries, guerreando-nos umas às outras.¹

Na apresentação do livro *Contos de África escritos por mulher* (1994), a autora, Ana Maria Martinho, considera o fato de as representações da mulher africana, na literatura produzida durante o regime colonial que vigorou até 1975 no continente africano, reforçarem uma visão distorcida da mulher porque a ligava tão-somente aos “lavors e prendas domésticas”. Essa visão da mulher africana, como bem observa Martinho, deve ser considerada apenas como parcialmente verdadeira, ainda que se sustente na observação de normas e tradições relacionadas tanto com as ocupações desempenhadas pelas mulheres africanas, quanto com as atividades costumeiras das mulheres pertencentes ao universo do poder colonial. É certo que na África, mas também em diferentes partes do mundo, os espaços a serem ocupados pelos homens e pelas mulheres foram sempre bem definidos e, mesmo na época atual, quando se observa o esgarçamento de fronteiras que limitavam tais espaços e se intensificam transformações provocadas pela globalização, permanecem recantos em que os limites entre as funções masculinas e as femininas são marcados com maior rigor. Mesmo assim, ainda que se considerem as fortes diferenças entre os costumes do meio rural de vários países africanos e hábitos que se foram desenvolvendo no ambiente urbano, as referências sobre o lugar ocupado pelas mulheres em sociedades negro-africanas precisam considerar, além das especificidades de cada micro-

¹ Fala da personagem Rami, no romance *Niketché: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, publicado, em Portugal, em 2002.

-cultura, mas também as intensas transformações que vêm alterando as paisagens culturais, tornando-as *impuras*, no sentido entendido, em termos antropológicos, para explicar o modo como uns e outros são inscritos nas culturas pelas relações de poder (HALL, 2003, p. 34). Mesmo quando se estudam sociedades, como as que se desenvolvem em diferentes regiões do continente africano, nas quais o lugar destinado às mulheres e a determinação de tarefas que cabe a elas desempenhar obedecem a determinantes culturais rígidos, as diferenças precisam ser consideradas.

Por outro lado, pesquisas na área das ciências sociais e mesmo no campo da literatura têm propiciado o alargamento de visões sobre os processos de hibridação e mestiçagens que nos ajudam a perceber que alguns direitos, como o de se ter acesso à educação e o de se ocupar de determinadas tarefas fora do âmbito doméstico, não podem ser compreendidos também de forma generalizada. É de se supor, todavia, que as mulheres africanas, dadas as peculiaridades das culturas a que pertencem, tiveram maior dificuldade para vencer os grandes obstáculos postos pela tradição e pela situação imposta pelas guerras constantes que se abatem sobre o continente. Mas, para evitar o perigo de generalizações perigosas, o mais prudente é observar com atenção os diferentes modos como as mulheres lidam com os hábitos e valores difundidos pelas culturas a que pertencem. O estudo das produções das mulheres, no campo da literatura, pode apontar algumas direções que nos levam a dados de uma história que poderá se deter em detalhes de um percurso traçado pela mulher escritora e dos mecanismos utilizados por ela para reconstruir, no texto que produz, o mundo da casa, mas também aquele que se mostra no burburinho das feiras, em atividades de trocas de experiências e de produtos e, particularmente, no modo como as mulheres se representam nessas variadas funções.

Dependo sobre a situação das mulheres em seu país, a escritora Lília Momplé, de Moçambique,² assinala que a mulher moçambicana sempre foi, mesmo durante a época colonial, a transmissora de valores culturais e das tradições passadas às novas gerações. Apesar da importância desses papéis destinados à mulher em África, a pouca visibilidade no espaço público repete a situação de muitas mulheres em outros países: o número de escritoras é sempre bem inferior ao de escritores por razões históricas, econômicas e políticas.

Embora seja possível encontrar, mesmo no período mais intenso da repressão colonialista em África, textos produzidos por mulheres que, convivendo com as tradições ancestrais e com as ordens ditadas pelo sistema colonial, puderam ultrapassar os rigores de ordem político-cultural, que delimitavam espaços, funções, direitos. As diferentes ordens de interdições

² O depoimento foi colhido no Seminário *A situação da mulher escritora em África e na América Latina*, realizado em maio de 1988, em Lisboa.

são motivações para uma produção literária de autoria feminina que, em determinados momentos, fez-se como resistência à ordem instalada, ainda que de forma incipiente. Nesse sentido, é importante considerar que a presença da mulher no exercício da escrita literária propiciou a emergência de uma outra voz que, produzindo-se em lugares de tensão – e estamos nos referindo particularmente à tensão implantada pela colonização – pôde transpor para o texto sentimentos reprimidos, aspirações e desejos, alterando, por isso, a voz masculina que se fazia ouvir com maior insistência na literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa desde o século XIX. A investigação de alguns desses momentos possibilita compreender o modo como várias mulheres africanas puderam ingressar no mundo das letras e como tiveram condição de produzir os seus textos, mesmo em regime de excepcionalidade, que, aliás, não é prerrogativa a se considerar apenas com relação aos espaços africanos.

São várias as razões que podem justificar a presença de mulheres – poucas, é verdade – em diferentes períodos das literaturas africanas de língua portuguesa. As mais fortes estão relacionadas com o fato de essas mulheres escritoras, diferentemente da maioria da população, terem tido acesso à educação – formal ou não – e de participarem de atividades que congregavam os que podiam escrever. Estamos nos referindo àquelas mulheres cujos textos estão publicados em diferentes publicações coletivas – antologias, periódicos, jornais, suplementos literários – ou que fizeram parte de movimentos que defendiam uma instituição literária que aos poucos foi-se desgarrando dos modelos tomados à metrópole portuguesa.

O estudo de antologias literárias abre caminhos que possibilitam o trânsito do pesquisador distanciado de arquivos e de documentos ainda não publicados. Editadas com a intenção de levar ao público a produção poética de um determinado período ou de referendar um projeto que, sendo literário, foi fortemente político em alguns períodos, as antologias podem funcionar como uma forma de arquivo, porque seus organizadores propõem salvar do esquecimento os textos que selecionaram ou o nome daqueles que os produziram. As antologias fornecem, ainda, particularmente quando se lê com atenção os prefácios e os textos de apresentação dos textos literários, informações preciosas sobre o momento de sua publicação, sobre os critérios de seleção dos textos e dos escritores. É possível, pois, analisar as diferentes funções que fazem das antologias de textos literários produzidos por escritores africanos mais do que um simples amontoado de textos escolhidos conforme um critério de gosto particular ou de uma intenção que se afirma a partir de uma motivação que por vezes leva em conta mais o momento histórico que as motivações literárias. Mesmo nesses casos, a análise dos textos pode propiciar encontros afortunados com a literatura.

Todas essas questões foram objeto de uma investigação que norteou, em outro momento, a pesquisa de algumas coletâneas poéticas que acolhe-

ram poemas escritos por escritores africanos na fase colonialista. A investigação de textos publicados por antologias poéticas possibilitou, em outra ocasião, o rastreamento de um período histórico mais longo com o objetivo de investigar a produção poética de autoria feminina em diferentes coletâneas publicadas no pré e no pós-independência,³ dos países africanos de língua portuguesa. Nos dois momentos, a intenção cartográfica foi a maior motivação, pois interessa-me mapear os escritores e escritoras presentes nas antologias, considerando o modo como a produção poética se alinhava a projetos identitários ou ao propósito das antologias analisadas.

Neste trabalho, retomo a pesquisa em antologias poéticas com um outro recorte, qual seja o de analisar mais profundamente a produção poética de autoria feminina em antologias que coletam poemas produzidos em períodos cuja fronteira está marcada pela independência dos países africanos. Num primeiro momento, o estudo se detém na coletânea, *No reino de Caliban*, publicada em 3 volumes, em diferentes datas.⁴ Num segundo momento, a pesquisa volta-se para a análise mais demorada da produção poética de autoria feminina presente em algumas das muitas antologias que se dispuseram a coletar a produção poética dos países africanos de língua portuguesa produzida no pós-independência ou que, mesmo sendo produzida em fase anterior à independência não tinha sido publicada. A escolha da antologia *No reino de Caliban* considera o valor que ela tem como documento, já que qualquer que seja o critério de seleção utilizado por seu organizador, ela se revela como uma produção significativa de momentos históricos bastantes conturbados. Ao mesmo tempo, representa o modo como a literatura lidou com as características desses momentos e as transformou em motivação para a feitura dos poemas. Este aspecto tem importância para os estudos literários mas também atesta o registro de fases bastante conturbadas do ponto de vista político.

Outras coletâneas a serem enfocadas neste trabalho recolhem a produção poética produzida do pós-independência. A intenção de recolher poemas produzidos no pós-independência está claramente mencionada na antologia angolana, *No caminho doloroso das coisas* (1980), na moçambicana *Antologia da nova poesia moçambicana – 1975-1988* (1989), e na cabo-verdiana, *Mirabilis de veias ao sol* (1991). Pode também ser deduzida do prefácio de autoria do organizador, Manuel Ferreira, com relação à *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990). Uma motivação especial caracteriza a coletânea *Bendenxa* – 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de

³ Refiro, particularmente, aos artigos Vozes femininas em afrodições poéticas: Brasil e África portuguesa (1999) e Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas (2004).

⁴ O primeiro volume da antologia *No reino de Caliban* foi publicado, em primeira edição, em 1975, o segundo em 1976 e o terceiro em 1986. Estamos, neste texto, utilizando a edição de 1997 para o I e III, e a de 1989 para o II volume.

Independência, organizada pela estudiosa Inocência Mata e publicada no ano 2000. O título deixa clara a intenção de levar à luz poemas em que se delineia o processo de gestação da identidade do país, metaforizado, no título da antologia, pelo termo “bendenxa”, palavra dos crioulos forro e lugayê, das ilhas de São Tomé e Príncipe, que pode significar, como nos informa a organizadora, “conversa” ou “abusar da confiança”. No título o termo quer assumir os significados da realização da utopia anunciada nos 25 anos que a antologia celebra e os caminhos “em que os são-tomenses foram dando *bendenxa* ao sonho e à utopia de uma cidade de felicidade” (p. 10).

De certa forma, todas as antologias pesquisadas podem ser vistas como documentos que registram a produção literária de cada um dos países africanos que têm o português como língua oficial em fases de sua história. Ao se destacarem do conjunto de poemas aqueles que registram a presença feminina na produção poética que se publicou nesses espaços africanos, tomando a declaração das independências como marco divisório, serão considerados, ainda que de forma não sistemática, os critérios de seleção adotados por cada uma das antologias e as particularidades poéticas que o projeto de cada antologia sobressalta.

O recorte efetuado no *corpus* literário investigado – as diferentes antologias poéticas selecionadas – oferece a vantagem de se pontuar a produção poética feminina publicada nas referidas antologias e indagar sobre os critérios que motivaram a escolha das escritoras e dos poemas, mas também propicia a realização de estudo mais atento do modo como as vozes femininas podem ser ouvidas com relação ao projeto geral a que seus poemas se vinculam e dos detalhes do trabalho que desenvolvem, como escritoras, na feitura dos poemas.

As intensas transformações levadas às culturas africanas pelo colonialismo e a difusão de idéias que por vezes revelam um conhecimento pouco profundo das visões e percepções de mundo características das diversas sociedades – restritas e fechadas, maiores e abertas, como considera Honorat Aguessy (1977) – do mundo africano estarão de certa forma informando a seleção panorâmica de poemas, *No reino de Caliban*, organizada por Manuel Ferreira e publicada nos anos de 1975 (volume I), 1976 (volume II) e 1986 (volume III). Nessa antologia, a intenção do organizador é a de permitir ao leitor de Portugal, da África e de outros espaços, um conhecimento amplo da produção poética dos países africanos de língua portuguesa. Nos volumes foram incluídas produções poéticas de escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. A feitura dos volumes deve-se à incansável pesquisa de antologias publicadas ou mimeografadas e de “edições de casas pouco conhecidas ou sem prestígio”, que se somou à coleta de poemas publicados em jornais e revistas “esquecidos ou mal conhecidos” (FERREIRA, 1997, p. 21).

A intenção do organizador ao planejar a pesquisa sobre os autores e seus textos e organizar os volumes era trazer à luz a produção poética dos escritores dos países africanos de língua portuguesa a exemplo do que já fizera Léopold Senghor, em 1948, com a publicação da famosa *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, que com o prefácio "Orphée noir", de Jean-Paul Sartre conquista o público europeu, influenciando a organização e publicação de coletâneas do mesmo gênero literário.

Dos poemas que compõem os três volumes da antologia, *No reino de Caliban*, vamos nos referir apenas – porque este é o objetivo deste trabalho – aos escritos por mulheres sem levar em consideração outros critérios que não esse. A investigação da produção poética feminina irá ressaltar os aspectos mais importantes dos poemas e, por vezes, apontar algumas tendências literárias que se manifestam nos textos produzidos pelas escritoras. Apesar de terem sido escritos em diferentes momentos da fase do pré-independência, neles se exibem recursos literários motivados pela construção da identidade africana e por formas de resistência ao domínio colonial. Explicitam-se, nos poemas selecionados, diferentes expressões de pertencimento a lugares geográficos específicos – Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, embora o local seja inserido no projeto amplo de construção da identidade africana, o qual, moldando-se por critérios essencialistas, não deixa de acolher a diversidade de lugares, paisagens e vozes poéticas, consideradas pelo olhar da mulher.

No primeiro volume da antologia, dedicado à produção poética de Cabo Verde e de Guiné-Bissau, a produção de autoria feminina é pouco numerosa. Aliás, em relação à produção poética de Guiné-Bissau não se registra nenhum poema de autoria feminina. Com referência a Cabo Verde, a produção poética é coletada em vários períodos: desde o marcado pelo precursor Antônio Pedro, passando pela importante produção de revistas como *Claridade* e *Certeza*, até às diferentes expressões da chamada *Nova Geração*, destacando-se ainda poemas publicados em crioulo. Nos vários momentos que a antologia procura destacar, apenas encontraremos poemas de autoria feminina na produção do *Suplemento Cultural*, cujo único número saiu na cidade de Praia, Santiago, em 1958, a se considerarem as palavras de Manuel Ferreira, expressa, em seu projeto, "a maturidade dos homens da *Claridade* e uma consciência mais segura do processo dinâmico social já implícito na revista *Certeza*" (p. 151).

A poetisa Yolanda Morazzo (Yolanda Morazzo Lopes da Silva Cruz Ferreira) é o único nome a figurar na antologia e esse fato indica aspectos da vida literária do país que, como em vários outros lugares, é ainda hoje marcado pela presença masculina. Embora a mulher figure como tema de vários poemas, em todos os períodos, a presença de escritoras na cena literária é, como se vê, praticamente ausente, excluída ou sufocada.

De que tratam os poemas de Yolanda Morazzo, que fez parte do "Suplemento Cultural", do jornal *Cabo Verde*, tendo colaborado ainda na

revista *Claridade*, de Cabo Verde, e no suplemento "Artes e Letras" do *Diário de Notícias Província de Angola*? O poema "A uma qualquer", publicado no "Suplemento Cultural" toca na relação casual de mulheres com os marinheiros dos muitos navios que atracavam em portos das ilhas. "Cogitações", que integra a coletânea de poemas do livro inédito, *Velas soltas*, tem motivação mais intimista: "por que esta mágoa/ tão húmida e quente/ que eu sinto nos olhos/ ao vir do mais fundo/ do meu pensamento?" (p. 193). Já os poemas "Barcos" e "Velas soltas", selecionados para o livro inédito, utilizam-se, como os próprios títulos indicam, de uma motivação marítima. O último poema, "Exortação", conclama os poetas cabo-verdianos a cantarem as belezas do mar, emblema da identidade do país. Pode-se dizer que os poemas da poetisa, Yolanda Morazzo, tocam apenas de leve na proposta do "Suplemento Cultural" de exprimir a realidade de Cabo Verde com fidelidade, considerando-se a riqueza da cultura e suas diversidades.

No volume II da antologia, que reúne a produção poética de Angola e São Tomé e Príncipe, alguns nomes de poetisas oferecem ao leitor oportunidade de contato com tendências fortes que se iam fortalecendo em África, particularmente na produção literária angolana. Os nomes de Ermelinda Pereira Xavier e de Lília da Fonseca destacam-se entre os poetas incluídos na recuperação da produção produzida em diferentes períodos da década de 1940 e que se fez representar na *Antologia dos novos poetas de Angola*, publicada em Luanda, provavelmente em 1950, pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola. Os poucos poemas de autoria feminina, relativos a essa fase, expõem uma temática que vai da exortação à luta – como se pode observar no poema "Mensagem", de Ermelinda Pereira Xavier (Avante irmão, demos as mãos/e começemos a nossa jornada) – ao cultivo de poemas marcados por uma estrutura rímica mais tradicional. O poema "Choro", também de Ermelinda Xavier, constrói-se a partir da exploração de efeitos sonoros que dão uma significativa leveza às estrofes:

Ai barco que me levasse
A um Rio que me engolissem
Donde eu não mais regressasse
P'ra que mais ninguém me visse!

.....

Ai – onde? – que me levasse
Bem dentro de um vendaval...
Barco berço, barco esquite
Onde tudo fosse igual:

Ai barco que me levasse
Toda estendida em seu fundo!
Nesga de céu a bastar-me
Toda a saudade do mundo!

(p. 76)

O uso de versos com métrica regular e a estrutura rímica muito marcante em todas as estrofes indica a preservação de tendências literárias que inibem o risco de deixar os versos correrem soltos ou de se explorar uma linguagem mais afeita ao contexto de produção do poema. O aproveitamento das imagens que aproximam “barco” de “berço” e de “esquife” mostram as representações imaginárias que transparecem na construção do poema: aspectos do lugar de onde falam muitas das mulheres que participaram dos movimentos literários desenvolvidos em Angola já em fase de maior conscientização sobre os rumos a serem seguidos por uma literatura de feição nacional.

Por outro lado, no poema “Uma canção na noite”, de Lília da Fonseca, a ideia de que o poema se faz a partir de uma inspiração é sugerida pela alusão à dificuldade de se vencer o obstáculo criado pela folha “de papel branco” que inibe a escrita. Como nos poemas de Ermelinda Xavier, nos de Lília da Fonseca, a voz poética confunde-se com a da mulher ainda pouco afeita à prática da escrita. A tarefa da poetisa fica, por isso, próxima de espaços em que a mulher está marcada pelos deveres que a cultura lhe atribui, ainda que, como escritora, possa desempenhar um outro papel porque também integra movimentos culturais que a possibilitam transgredir os lugares sociais destinados à mulher. As duas poetisas, embora nascidas em Angola, têm destinos diferentes. Ermelinda Xavier viveu mais tempo no seu país natal e pôde, inclusive, participar do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, tendo poemas publicados em três antologias. Lília da Fonseca saiu cedo de Angola e, embora tenha publicado vários textos periódicos angolanos, tem produção mais expressiva editada em Portugal, na área da literatura infantil.

Verifica-se, quando se analisa a produção literária das mulheres angolanas, recuperada pela *Antologia dos novos poetas de Angola*, primeira manifestação literária coletiva publicada de forma rudimentar, talvez em 1950, como nos informa o organizador da antologia *No Reino de Caliban*, na p. 62, uma indefinição no que se refere aos problemas que atingiam o país, ainda sob o domínio do colonialismo, e mesmo em relação às questões específicas da mulher, mesmo daquelas pertencentes a um segmento que tinha acesso concreto às letras. Nesse sentido, é de se perguntar qual seria, realmente, o lugar dessas poucas mulheres no meio literário que, no momento em questão, lançava o brado “Vamos descobrir Angola”. Pelas informações fornecidas pela bibliografia das duas poetisas selecionadas para integrar a *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, fica claro que Ermelinda Xavier participou mais intensamente dos movimentos literários com forte inclinação política e que Lília da Fonseca, embora tenha publicado, em 1944, o seu primeiro romance, *Panguila*, ficou mais à distância dos propósitos desses movimentos.

Um avanço importante sobre a participação das mulheres escritoras em movimentos literários angolanos será percebido quando se observa a produção literária de outras poetisas que se ligaram a diferentes movimentos literários desenvolvidos a partir da década de 1950. Algumas escritoras integram de forma mais intensa as discussões e as publicações levadas a cabo pelo movimento *Mensagem: a voz dos naturais de Angola*, surgido em 1951, em Luanda, cuja revista, que tem o mesmo nome, *Mensagem*, saiu em dois números, como uma publicação do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola. O lema da revista resgata o entusiasmo que já se fazia sentir na apresentação da *Antologia dos Novos Poetas de Angola*. Agora, quer-se produzir uma poesia mais afeita aos sentimentos de quem se sente angolano, postura que surge clara nos versos do poeta Maurício Gomes:

Tocadores, vinde tocar
Marimbas, n'gomas, quissages
Vinde chamar a nossa gente
P'rá beira do grande Mar!⁵

A revista *Mensagem* nasce como “o marco inicial de uma Cultura Nova” (p. 91) e seu projeto de publicação é “vasto e ambicioso”, como bem observa o organizador da antologia. Não é por acaso que o primeiro número de revista abre-se com o poema “Mensagem”, de Ermelinda Xavier, cujos versos iniciais traduzem, como já se referiu neste trabalho, uma conclamação aos ideais defendidos pelo movimento:

Avante, irmão, demos as mãos
E começemos a nossa jornada
Vamos buscar os outros irmãos
Que hesitam em dizer sua mensagem.

Deve-se destacar que, nessa época, a discussão sobre a produção literária proposta como adesão aos apelos dos grandes poetas negros pertencentes a movimentos como o *Harlem Renaissance* ou o *Black Renaissance*, dos Estados Unidos da década de 1920 e particularmente da Negritude, criada com a força de escritores como Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Seghor, do Senegal e Leon Damas, da Guiana Francesa, na Paris dos anos 30, do século XX, já havia chegado a Angola (e também a outros espaços de colonização portuguesa). Os poetas conheciam as propostas de uma literatura negro-africana que circulavam em textos literários produzidos pelos grandes nomes do *Renascimento Negro americano* – Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay – da *Negritude*, na poesia negra do cubano Nicolas Guillén e na pro-

⁵ Os versos do poema “Estrela pequenina”, de Maurício Gomes, publicados na *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, traduzem bem o sentimento expresso no brado: “Vamos descobrir Angola!”

dução dos escritores pertencentes à *Revue Indigène*, do movimento *Indigenismo*, do Haiti, que retomava, valorizando-o, o conceito de *indigene* e também o de *griot*. Todos esses movimentos, que tinham como bandeira a recuperação das culturas africanas e das expressões artísticas que elas ajudaram a construir nos diferentes espaços do Novo Mundo, fortalecem a intenção dos Novos Intelectuais de Angola de “valorizar os dados fundamentais da caracterização cultural e não apenas continuar limitados ao prolongamento de uma perspectiva viciada e inconsequente” (FERREIRA, 1988, p. 92).

A revista *Mensagem*, ao surgir, propunha-se como expressão desses anseios em Angola, os quais se traduziam em atividades culturais e literárias de grande alcance: concursos literários, exposições de artes plásticas, edição de obras de autores angolanos, palestras, conferências, recitais, divulgação artística, literária e científica, além de se empenharem em campanhas de alfabetização e na criação de escolas primárias e profissionais. Algumas metas dirigiam-se claramente à formação política do operariado com vistas à conscientização sobre os seus direitos e sobre a exploração que sofriam como colonizados e como explorados pelo sistema de trabalho forçado, de fundamentação capitalista. É de se perguntar, então, como se apresentam as produções literárias de autoria feminina nessa nova revista, que teve poucos números, mas “fixou um momento importante da cultura angolana [...], abrindo caminhos novos para o conto e sobretudo para a poesia”. (p. 93).

A poetisa Alda Lara aparece na antologia com alguns de seus mais conhecidos poemas. As características mais significativas de sua poesia são, sem dúvida, a expressão de um grande amor ao seu semelhante e a acolhida ao sofrimento do outro. Estas características podem privilegiar visões contrastantes sobre a beleza da natureza e o sofrimento do angolano (conforme “Prelúdio”) ou declarar um amor intenso a Angola, valendo-se da poesia para descrever as belezas “das acácias, dos dongos e dos cólios” que marcavam um forte contraste com os cenários europeus. É interessante observar, nos poemas de Alda Lara, uma preocupação visual que se concretiza na composição de pequenos quadros que procuram captar as belezas de Angola, metonimizadas pelos “coqueiros de cabeleiras verdes”, e de sol ardente e pelas “acácias rubras, /salpicando de sangue as avenidas, /longas e floridas” (p. 111). Distantes das descrições de cenários africanos presentes na chamada “literatura exótica” produzida em vários momentos do período colonial ou nas famosas “cartes de visite”, postais ilustrados com paisagens e tipos humanos dos espaços colonizados, produzidos com a intenção de vender a diferença exótica aos europeus, os cenários poéticos criados com detalhes da natureza africana produzem outros significados na poesia de Alda Lara. A intenção mais evidente em seus poemas é a de expressar um grande amor à terra angolana (“Noites africanas langorosas/esbatidas em luazes..../perdidias em mistérios...”),⁶ exaltar a exuberância das cores das flores e os odores dos

⁶ Versos do poema “Noite”, escrito em outubro de 1948 (FERREIRA, p. 115).

frutos, e, através desses artifícios de motivação pictórica, denunciar a opressão sofrida pelos angolanos, seus irmãos. Por isso, em alguns poemas, os recursos picturais utilizados pela poetisa procuram ressaltar o horror disseminado por ações humanas, pela opressão intensa sofrida pelo seu povo. Por isso é preciso considerar que, na poesia de Alda Lara, a descrição do horror e de atrocidades figura intenções que vão além de aspectos meramente descritivos. As cenas de mutilação, tal como aparecem, por exemplo, no belo poema “Momento” almejam descrever sentimentos de compaixão, repúdio, mas também dão à descrição um peso que ratifica a denúncia e inscreve nos versos a abjeção. Nesse sentido é importante prestar atenção ao uso intencional do gerúndio que funciona nas estrofes como uma espécie de pontuação dos focos que devem ser observados pelo leitor/expectador:

Nos olhos dos fuzilados,
Dos sete corpos tombados
De borco, no chão impuro
Eis!

...sete mães soluçando...

Nas faces dos fuzilados,
Nas sete faces torcidas
De espanto ainda, e receio,
... sete noivas implorando....

E do ventre de além-mundo,
Sete crianças gritando
Na boca dos fuzilados...
Sete crianças gritando
Ecos de dor e renúncia
Pela vida que não veio...

Na boca dos fuzilados
Vermelha de baba e sangue,
...sete crianças gritando!
(112-113).

O impacto da cena descrita, com recursos visuais explorados com grande perícia pela poetisa, fica intensificado na referência à dor das mães, das noivas e na alusão às crianças, que, por uma estratégia discursiva de grande efeito, podem ser visualizadas porque assim o permitem os significantes que compõem o primeiro verso da 3ª estrofe: “e do ventre de além-mundo”, distendendo o tempo da ação invocada pelo poema.

No poema “Regresso” (p. 116-118), referentes da terra angolana são empregados para ressaltar as cores vivas e os odores fortes que compõem paisagens singulares. O eu-poético se registra com marcas de intensa subjetividade e as paisagens lembradas são esmiuçadas para compor cenários em que as cores das casuarinas, das acácias rubras e dos cheiros exalados pelo

“húmus vivificante” e pelo desenho do mar que contorna “uma cidade em convulsão” possam construir uma visão em que o feminino se mostra com intensidade na declaração do amor pela terra natal.

Conforme se destacou em outro trabalho, a visão e o olfato são os sentidos privilegiados para propiciar recortes em que a terra africana é descrita em toda sua pujança, vista como um lugar paradisíaco, onde é possível viver o “prazer sem lei” expandido em excesso.⁷ A simbologia da Mãe-África, reiterativa nos poemas de afirmação da identidade africana, inscreve um outro olhar que procura descrever os cenários da terra aquecida por um sol “esplendoroso e quente”. Também no poema “Presença” (pp. 114-115), a relação entre o feminino e a terra angolana, entre o corpo da mulher e o da terra africana, ressalta aspectos que tornam Angola um micro-cosmo de um continente significado por “coqueiros de cabeleiras verdes/ e corpos arroçados sobre o azul”. Nesse poema, a mulher, literariamente construída (“E apesar de tudo/ainda sou a mesma!/Livre e esguia”), realça-se com os atributos da terra africana e, através desse recurso poético, concretiza uma visão feminina do ideal a ser conquistado. A terra do “dendém”, “das palmeiras”, das “acácias rubras” é percebida através de atributos que se relacionam com a função materna (“mãe forte da floresta e do deserto”) ou com um sujeito que se declara afetivamente irmã (“ainda sou /a irmã-mulher”). Assim os poemas de Alda Lara, ao cantar o amor pelos irmãos miseráveis ou construir flagrantes em que a beleza da terra angolana é reiterada, expande o intimismo e faz da visão um mecanismo hábil à apreensão de cenários em que o outro (a Mãe-negra, os oprimidos, os companheiros de ideal) é a motivação maior de uma arte feita com a escrita.

A antologia registra também alguns poemas da poetisa Amélia Veiga, nascida em Portugal e residente em Angola desde os 20 anos onde ficou até o ano de 1975, para registrar a produção feminina da revista *Cultura* que teve 13 números publicados entre os anos 1957 a 1961. Dos sete poemas escolhidos para figurar na antologia, merecem destaque aqueles em que temas relacionados com a cultura angolana são explorados. No poema “Angola” (p. 188), publicado no livro *Poemas* (1963), o eu-poético alude a sentimentos que demonstram que “nascer em Angola” e “sentir-se angolana” podem ter a mesma significação:

[...]
Não nasci do teu ventre
mas foi à sua sobra
que fecundei rebentos novos
e abri os braços
para um destino transcendente...

⁷ Cf. FONSECA (2004).

[...]

Angola
não será terra do meu berço
mas és terra do meu ventre!

Em outro poema publicado, em primeira versão, no livro *Libertação*, de 1974, o tema do *contrato* é explorado:

...carregados do Sul para o Norte...
O Cântico que sangram pela estrada
Tem um sabor a morte!

A criação da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, no ano de 1944, no lastro da experiência levada a cabo por estudantes angolanos que, em 1942, lançaram a idéia de uma Casa dos Estudantes de Angola, dará lugar ao surgimento de uma publicação, no final da década de 1940, também denominada *Mensagem*. Surgindo mais especificamente no ano de 1949, era no início apenas um informativo; a partir de 1951 começa a ganhar a forma de revista, que, por vários motivos, teve publicação assistemática e somente a partir de 1958 começou a ganhar “substância e personalidade” (FERREIRA, p. 261).

Ferreira destaca, na introdução ao estudo da produção poética relativa à década de 1960 que essa década ficará marcada, na história das literaturas africanas de língua portuguesa, como “um período muito duro” (p. 296), uma vez que o acirramento da guerra colonial, a censura aos textos e a repressão cultural impediram o prosseguimento das conquistas do período anterior. Extintas a Casa dos Estudantes do Império em 1965 e a revista *Mensagem*, castraram-se os vários projetos e as ações que tinham como objetivo divulgar os textos literários produzidos nos espaços africanos dominados pela colonização portuguesa. A censura intensa leva alguns escritores a se silenciarem e a se isolarem; outros optam por se ocuparem das diferentes formas de enfrentamento ao colonialismo; alguns outros, entretanto, continuam a escrever e a publicar alguma coisa do que escreveram. Dentre as mulheres escritoras pertencentes à década de 1960, selecionadas pela antologia *No reino de Caliban* para registro do período figura apenas uma poetisa, Maria Eugênia Lima.

Os poemas de Maria Eugênia publicados na antologia *No reino de Caliban*, vol.II apresentam recursos de construção textual bastante interessantes. Note-se que tais recursos salientam a intenção de trazer para o texto os falares da terra angolana que se mesclam à escrita tornando-a híbrida, já que a linguagem literária procura absorver o falar da gente simples, da maioria analfabeta. O poema “Madalena” (pp. 330-331) expressa em seus versos essa transação entre a escrita e a oralidade tornando-a própria para a cons-

trução de um poema mais próximo dos costumes da terra. O poema procura “pintar” o retrato de uma Madalena de “ventre inexaurível”, renovada a cada filho parido para acolher um novo feto, cujo destino é marcado pela pobreza em que vive a mãe. Composto como uma narrativa dos “casos de madalena” (sic. p. 331), recorre à intertextualidade em vários níveis: apropria-se de textos das histórias orais, associa a figura da Madalena “preta-fula sardenta/Linda” à “santa maria madalena”, apropria-se de expressão “Jesus cristinho” que aparece no poema “Conto cruel”, de Manuel Bandeira,⁸ ajustando-a à figura da Madalena africana, vista como uma “jesus cristinha, que convive com a miséria e com a morte de seus filhos. A referência explícita ao poema de Manuel Bandeira reitera a intenção crítica do poema “Madalena”.

No poema “Graxa” (pp. 327-329), a intenção poética mostra-se com maior intensidade na marcação rítmica das estrofes. A alusão à perícia do pequeno engraxate focaliza, na primeira estrofe, a agilidade das mãos, conclamando uma outra arte, ligada ao código alimentar, explícita na referência a alimento (funge) e a ingrediente necessário à produção desse alimento popular em Angola (dendém):

Mestres no vaivém
Ritualista diário
De rolar bola de funge
E molho bom de dendém
 Já os dedos calejados
 palpam
 untam
 tamborilam
o sapato autoritário.

Este poema de Maria Eugênia também nos remete a poemas de Manoel Bandeira, ainda que, nesse caso, a relação possa ser estabelecida apenas no nível da rede semântica que os dois poemas – “Graxa” e “Meninos carvoeiros”, que apostam corridas e dançam “bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!” (BANDEIRA, 2001, p. 58). O poema de Bandeira, publicado no livro *O ritmo absoluto*,⁹ pinta cenas em que a criança desamparada, embora sacrificada pela dureza do trabalho, não perde a capacidade de brincar. Nos dois momentos, o olhar do eu-poético, ao trazer para o poema essas crianças exploradas, também percebe nuances das brincadeiras que elas não podem gozar inteiramente, mas que fazem parte do seu universo. O poema de Maria Eugênia Lima, ao denunciar, pela exposição dos retratos de crianças exploradas pelo trabalho, as mazelas de um sistema social opressor realiza seus propósitos sem deixar de privilegiar recursos de

⁸ O texto “Conto Cruel” foi publicado em

⁹ Está sendo citada a edição da Editora Nova Fronteira, de 2001.

construção literária de grande efeito. Ao misturar o ritmo obtido pelo trabalho executado “entre pano e calçado” com outros ritmos marcados pelos “harpejos de quissange” e “acordes de marimba”, o poema expõe, como no poema de Bandeira, cenas de uma infância sacrificada pela miséria em que vive, registrando, com a força da poesia, cenários de miséria e de exclusão marcas do contexto de enunciação dos poemas.

O olhar atencioso para os tipos das camadas pobres da cidade de Luanda está também registrado no poema “Quitandeira de Luanda”, que assume uma tendência muito presente nos poemas negros de Nicolas Guillén: o aproveitamento dos pregões de rua e da musicalidade das falas dos vendedores que oferecem os seus produtos (Eh! Laranjinha, ‘aranjinha boa? Mia siôa!” – p. 325). A linguagem literária procura apreender os acentos da fala e, assim, transgredir os espaços de circulação da escrita, assumindo as misturas e os entrelaçamentos linguageiros.

Nos primeiros anos da década de 1970, alguns escritores angolanos, apesar da censura intensa, continuam a publicar seus textos literários na página literária “Artes e Letras” do jornal semanal, *A província de Angola*, dirigido por Carlos Ervedosa. Publicam também seus textos em outros suplementos literários como o *Convergência*, do Jornal *Ecos do Norte*, e em jornais como o *Diário de Luanda* que abre suas páginas literárias também a outros escritores africanos oriundos de outros espaços de língua portuguesa, e inclusive a portugueses radicados em Angola ou que estavam no país a serviço. Dessa fase anterior à independência, a antologia *No reino de Caliban* registra apenas alguns poucos poemas de autoria da escritora Manuela de Abreu, angolana de nascimento, mas afastada do país desde 1975. Os poemas coletados por Manuel Ferreira revelam uma criação poética tímida.

Alguns poemas exploram campos semânticos relacionados com o mar e com o sol, emblemas da terra angolana. Mas há momentos em que se percebe a presença forte de modelos poéticos vindos de além-mar, como, por exemplo, no poema “Pastorela” (p. 75), publicado em 10/12/1974, no Suplemento “Artes e Letras” de *A Província de Angola*. O poema evoca elementos alheios a Angola para aludir à encenação da voz poética que diz: “sou pastora: guardo poemas/ rebanho que a ti me leva/por carreiros de outra vez”. Na última estrofe, ficam registradas tanto as alusões ao contexto de enunciação do poema, quanto as da evocação de Angola, retomada como uma terra de sol:

Sou pastora: guardo amor
guardo Angola, aqui por onde
o meu rebanho é de sol
que fecundo em cada fronde.

A antologia, *No reino de Caliban*, porque se encerra em finais de 1974, mesmo assumindo uma vasta amostragem de poemas publicados em livros,

jornais e suplementos literários, ficará prejudicada, no que se refere a Angola, pelas as dificuldades naturais de contatos que caracterizam os primeiros anos do pós-independência. Desse “tempo de cicio”, como afirma o escritor angolano, Jofre Rocha não é registrado, na parte intitulada “As recentes revelações”, nenhuma produção de autoria feminina. Ficam, assim, sem registro poético de autoria feminina esses anos tensos que antecederam à independência de Angola.

No II volume da antologia em estudo registram-se ainda as produções poéticas de poetisas que pertenceram a diferentes fases da literatura de São Tomé e Príncipe. Consideradas o berço da *Negritude*, São Tomé e Príncipe, duas ilhas de “baixa densidade populacional”, como assinala o organizador, têm em sua literatura nomes significativos da poesia negra. Dentre os poetas selecionados pela antologia, registra-se a presença da conhecida poetisa Alda do Espírito Santo e a da não menos importante Maria Manuela Margarido.

Alda do Espírito Santo, já referida neste trabalho, tomou parte ativa nas atividades da Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Portugal, tendo participado da antologia *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, publicada, como já foi mencionado, em 1953, sob a organização de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro e de várias antologias publicadas em língua francesa.

Os poemas de Alda do Espírito Santo, selecionados para *No Reino de Caliban*, apresentam alguns elementos que indicam a posição da poetisa como intelectual engajada tanto na construção de uma literatura que des-toasse dos modelos europeus, quanto na conscientização dos africanos oprimidos pelo colonialismo. A encenação de detalhes da terra são-tomense aparece em alguns poemas como “Lá no Água Grande” (p. 452), já analisado neste trabalho, e “Para lá da praia” (448-449) – “Baía morena da nossa terra/vem beijar os pezinhos agrestes/ das nossas praias sedentas” – ou em “Descendo o meu bairro” (pp. 454-455), em que a preocupação de “trazer para o palco da vida/pedaços de minha gente” reforça uma tendência marcante da poesia negra: a de recuperar cenas da vida africana com uma intenção que poderíamos dizer didática, já que a violência do colonialismo apagou da memória dos africanos muito de sua história e de seus costumes. Em outros momentos, como no poema “Avó Mariana” (pp. 455-456), a escravidão é vista como uma sina que faz com que a mulher, já velha, se conforme com o seu destino “pitando teu jessu”/na soleira da senzala.

A outra poetisa, Manuela Margarido, representante da literatura de São Tomé e Príncipe na seleção realizada pelo organizador, é mais conhecida do público leitor europeu e brasileiro por suas produções de caráter cívico e político. Alguns poemas selecionados incidem na temática da recuperação de paisagens africanas, através da descrição da fauna, da flora e de detalhes que particularizam as ilhas. Esses motivos transitam por poemas como “Memória da ilha do Príncipe” (p. 469), “Paisagem” (p. 471) e Socopé

(p. 470), insistindo em aspectos da terra-mãe que ressaltam a exuberância da paisagem e os costumes e hábitos que a caracterizam:

Os verdes longos da minha ilha
são agora a sombra do oca,
Névoa da vida,
Nos dorsos dobrados sob a carga
(copra, café ou cacau – tanto faz).
(p. 470).

A evocação do trabalho forçado ajuda a construir os versos do poema “Roça” (p. 471), que explora figurações magníficas da cólera que, sendo própria do homem explorado, é transportada para a natureza. Vejam-se os versos:

A noite sangra
no mato,
ferida por uma aguda lança
de cólera.
.....
a manhã sangra ainda:
salsas a bananeira
com um machim de prata.

Ainda quando a intenção é cantar o árduo trabalho dos serviçais, a poetisa recupera os cheiros (“O aroma dos mamoeiros/desde a grota”) que aliviam o trabalho duro que é tomado como tema do poema “Serviçais” (pp. 472-3). Em outro poema, “Novo canto da mãe” (p. 475), as letras do poema descrevem a paisagem humana típica das regiões de trabalho árduo para expor o desumano sistema do contrato, emblema do modelo de escravidão utilizado pelo sistema colonialista em África:

Nós somos, Mãezinha,
Os teus filhos,
Os pés descalços, esfomeados,
Os meninos das roças,
Do cais,
Os capitães de areia
Os meninos negros à margem da vida
[...]

Na descrição dos condenados pelo sistema de exploração da força de trabalho, condenado por uma literatura de apelo social, como a da primeira fase do escritor brasileiro Jorge Amado – metonimicamente referido na retomada do título de um de seus romances transformado em verso do poema – inscreve-se uma forma de acolhimento ao outro e a recuperação de uma paisagem que a poetisa retoma com auxílio da memória com a intenção de gravá-la nos versos que escreve.

No volume III dedicado à produção literária produzida em vários momentos, em Moçambique, a presença de escritoras é também muito pequena. Na fase anterior à independência, apenas é citada a produção de Noêmia de Souza, nome presente em todas as antologias poéticas investigadas em diferentes momentos por trabalhos indicados nas referências bibliográficas aposta no final deste trabalho.

Na seleção feita pelo organizador, Manuel Ferreira, percebemos, várias vertentes da poesia escrita por Noêmia de Souza, que publica seu primeiro poema "Poesia não venhas!", no jornal *O Brado Africano*, em número editado em fevereiro de 1949, com o pseudônimo de N. S. Nos poemas selecionados pela antologia *No reino de Caliban*, volume III, podem ser identificadas várias tendências da produção poética da autora: a recuperação de cenas de infância, presente em "Poema da infância distante" (p. 87), "Chimâni" (p. 100); a descrição de tipos significativos dos segmentos sociais mais pobres: "Magaíça" (p. 99), "Moças da doca" (p. 97); a exaltação de características do continente negro, visto como a Terra-Mãe: "Negra" (p. 90) e "Sangue negro" (p. 91). O canto de exaltação à resistência libertadora se faz ouvir nos versos do famoso poema "Deixa passar o meu povo" (p. 94), que teve alguns aspectos ressaltados em outra parte deste trabalho.

Sobre esse poema é necessário ressaltar mais uma vez o processo de construção poética que se faz como um coro, conclamando as vozes de poetas e músicos americanos como parceiras de uma ação que a poetisa concretiza na feitura de seus versos, tecendo com eles uma teia de elos fraternos que se estende ao longo do poema. A voz de um eu-poético apreende os diferentes sons que brotam da noite moçambicana e os mescla com as ondas sonoras do rádio, levadas a Moçambique pelos cantos negros do Harlem; essas diferentes vozes conclamam outras, a dos irmãos de mesmo sangue, nascidos no mesmo território explorado. Assim, as vozes moçambicanas irmanam-se com as que vêm de longe e "perturbam" o texto que a poetisa é incitada a produzir, ao tornar-se um "instrumento do [...] sangue em turbilhão" que a impele à escrita. O poema torna-se, assim, expressão de um corpo transtornado e de uma voz que denuncia as "revoltas, dores, humilhações". Observa-se, portanto, neste famoso poema, mais que uma adesão aos movimentos reivindicativos da liberdade que a voz dos cantores negros conclama. Torna-se explícito nele o poder de uma escrita que conclama os "irmãos", ainda que esses não tenham condição de atravessar os traços que tatuam "de negro o virgem papel branco". Apresentando-se, como já se acentuou, como um coro de vozes desafiantes, articuladas por um objetivo comum, o poema "Deixa passar o meu povo" explicita uma estética comum à literatura de combate, que se desenvolveu, nos países africanos de língua portuguesa, mais concretamente a partir da década de 1950.

No mesmo volume, na parte referente à amostragem da poesia produzida, em Moçambique, na década de 1970, vamos encontrar alguns poemas

da escritora Maria Manuela de Souza Lobo. Os poemas selecionados dão uma pequena mostra da produção poética da escritora. O poema "Canção do Marão" (p. 463), escrito já em 1980, quando a escritora vivia em Portugal, recorre a lembranças que nos permitem perceber misturas de cenários nos quais a região de Trás os Montes, em Portugal, contracenava com espaços moçambicanos. Observem-se os versos iniciais do poema em que o cenário é nitidamente europeu:

estou para aqui em paz
e dedos marejados de pássaros dormentes

são as montanhas
catedrais belíssimas aos gritos
pessoas cruzes
ao pescoço dos gestos
tomar banho é um dever vestido

Em outra estrofe, os versos do poema se deixam contaminar por referências a cenários africanos e neles afluem as lembranças da terra moçambicana:

mas são sete da tarde
e a lua mergulha no poema
timbilando tudo
e diz Mueda Ibo
espungabera Xipamanine Chai
e traz meninas que usam
quinze tranças e sapatilhas brancas

No poema "Dois anti-sonetos de cobras e lagartos" (p. 457), misturam-se referências a um tempo de guerra de que os versos se apropriam para figurar uma época de tormenta:

por ti não foi falcão sentimo-nos vergados
que chorou minha mãe enterrei minha tia
filhos palmas torraram napalmes de lava
filha minha sozinha frio falcão gelada.

Na parte 2 do mesmo anti-poema, a mesma concepção de que os versos devem apenas sugerir e não refletir as coisas do mundo referenda o modo como a poetisa reconstrói cenas de um tempo em que a guerra fazia-se um fator transtornante da vida em Moçambique:

somos macacos aos cachos nas lianas
o elefante amigo em sua tromba leva
gritamos sim sem mãe gritamos sem silêncio
gritamos granadados metralhados pó.

Os poemas de Maria Manuela de Sousa Lobo trabalham com algumas das tendências que constituem uma forma de revolução literária que se inicia mesmo antes da independência do país e que, em alguns poetas, já se mostravam em várias publicações literárias, ainda quando o texto poético demonstrava um compromisso maior com um projeto revolucionário.

No pós-independência, surgem novas antologias poéticas de caráter nacional e a coleta de poemas atende ao desejo de mapear a poesia produzida em cada país. Duas antologias, a *No caminho doloroso das coisas*, de Angola e a *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*, foram lançadas em 1988. Em 1990 é publicada a *Antologia Poética da Guiné-Bissau* e, em 1991, sai a público a antologia *Mirabilis de veias ao sol*, de Cabo Verde.

Na mais antiga, a Antologia de jovens poetas angolanos, *No caminho doloroso das coisas*, são selecionados poemas de autoria de três poetisas: Ana Paula Tavares, Dorian, pseudônimo de Ana Francisca Silva Major, e Ana de Santana. Das três, Ana Paula Tavares é, sem dúvida, a mais conhecida fora de Angola, não apenas porque chamou a atenção dos estudiosos desde a publicação do seu primeiro livro, *Ritos de Passagem* (1985) de que alguns poemas são retomados pela antologia de 1988. Além disso, os livros posteriores, *O Lago da Lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001) e *Ex-votos* (2003) foram publicados pela Editora Caminho, em Lisboa, Portugal, fato importante para a ampliação da acolhida de seus textos por leitores de outros espaços.

Nos poemas de Ana Paula, publicados na antologia em referência, é possível destacar uma maior preocupação com a materialidade da escrita ao mesmo tempo em que são revisitados elementos da tradição. Nos poemas, o universo da mulher é destacado quer pela referência a mutações que se inscrevem no corpo da mulher pela menstruação, pela gravidez e pela maternidade, sugeridos pelos versos da primeira estrofe do poema, “Cerimônia de passagem”: “a rapariga provou o sangue/ o sangue deu fruto” – p. 21. Nesses versos, o significante “sangue” faz-se emblema de diferentes funções socio-culturais registradas pelas mutações por que passa o corpo da mulher e que podem ser lidas com ajuda dos sentidos que explicam as escarificações, um texto escrito na pele, o registro de normas que devem ser observadas. A respeitosa atenção aos papéis sociais desempenhados pela mulher em sua cultura de origem reaparece no poema “Rapariga” (p. 22) no qual são revisitados os costumes ancestrais e o universo em que a mulher é um elo na estrutura coletiva regida por práticas ritualísticas que os versos do poema atualizam:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarram-me já às costas a tábua Eylekessa
Filha de Tembo
Organizo o milho
Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram ...

Sou do clã do boi –
(p. 22)

Em outro poema, “A abóbora menina” (p. 23), por um sistema de figuração metonímica, partes do corpo da mulher são conclamadas para aludir a elos culturais que entrelaçam sintomas da gestação com as transformações próprias ao crescimento da planta que se desenvolve com a força que vem da terra e que a faz parceira de uma evolução que o corpo da mulher expõe ao passar por diferentes fases. O poema toma a planta como motivo e a leva a resvalar o universo da menina já mulher:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacunda, gordinha
de segredos bem escondidos
estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:
folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo
depois é só esperar
nela deságuam todos os rapazes. (p. 23).

A leitura do poema permite que se ouça uma voz que ressalta as semelhanças entre a planta, que cresce viçosa para oferecer seus frutos, e um corpo de mulher que se modela aos apelos da sexualidade. A abóbora, tomada como metonímia do corpo da mulher, ao exibir os seus atributos – “folhinhas verdes/flor amarela/ventre redondo”, reforça recursos poéticos que a poetisa utiliza para registrar as semelhanças com o corpo da menina que se revela mulher. Tocadas pelo “milagre” da vida as mutações de um e outro corpo passam a atrair os olhares do leitor a quem é exposto o ciclo de mutações que podem ser vistas na planta e no corpo da mulher.

A intenção erótica do poema é muito forte, embora se construa com apelos singelos, ligados ao universo da mulher, que trabalha a terra, observa as mutações das plantas que semeia e dos frutos que irá colher, ao mesmo tempo em que pressente em si os impulsos à sedução e os apelos da fertilidade.

Nos versos do poema “Costuras” (p. 67), de Ana Francisca Silva Major, que utiliza o pseudônimo de Dorian, a palavra poética é tecida como um bordado ou como material apto a produzir uma tessitura ou peça em que a arte de bordar é celebrada: “A vida bordou surpresas em ponto agrilhão/ Tecias auroras cerzidas”. A comparação de fases da vida com artes femininas sugeridas por palavras e expressões como “crivo”, “cerzidos”, “pano desfiado para o crivo”, “chuleios” e “bainhas” reforça uma escrita que se quer construir próxima de atividades do universo feminino. Nesse sentido, fazer poe-

mas aproxima-se de tecer, bordar e de produzir artes em que atividades femininas são conclamadas como parceiras do ato criativo.

Nos poemas de outra poetisa angolana, Ana de Santana, selecionados para a antologia, o universo feminino é observado pelo olhar da mulher que sabe das leis severas do espaço cultural que o regem, mas anseia pelo amor. Ainda que a voz-lírica, no poema "Canção para uma mulher" (p. 120) fale dos compromissos da mulher com os filhos e com as tarefas do dia-a-dia, os anseios pelo amor e pela vivência do prazer carnal podem ser auscultados através de referências explícitas à distância entre o universo do homem e o da mulher. Nos versos do poema, a referência à fecundação do ventre e a germinação da semente são elos que unem universos distintos e poderes sugeridos por palavras que compõem a canção/destino da mulher: espera, resignação, desencontros. O poema "Sabores, odores e sonhos" (p. 121) retoma traços do universo da mulher para ressaltar a paixão pelo ser amado, ainda aqui cantado como aquele que fecunda o ventre da mulher e se vai:

Vindo do Songhai
te encontrei encantado,
a água e as palmeiras
dos teus olhos me entregavas.
Sempre desviadas,
tuas pérolas me eram destinadas,
me fecundavas e me abandonavas
com teu suor desértico, quando
com teu ardor bebeu meu amor.

É digno de registro, nos poemas selecionados pela antologia *No caminho doloroso das coisas*, o descortinar de vozes conscientes da força da escrita para o registro de gestos transformadores que, como afirma Padilha (2002, p. 14), citando Homi K. Bhabha, "tentam reinscrever o *local de sua cultura*", deixando "manifestas as novas e surpreendentes negociações de sentido", expressas por um corpo em distensão. Essas vozes femininas que já se faziam ouvir em produções poéticas, ainda quando a instituição literária negociava vieses mais pertinentes ao interesse da luta pela liberdade e pela construção da identidade nacional, germinam em lugares mais íntimos em que os impulsos do corpo podem ser expressos através de interessantes recursos de construção/expressão de linguagem. Tais recursos propiciam criar poemas com apelos mais voltados aos espaços femininos ou às ocupações que revelam os modos de ser mulher, ainda que a escrita acentue rasuras entre o traço da letra e as vozes das mulheres conclamadas pelos poemas.

Uma outra coletânea, *A Antologia poética da Guiné-Bissau*, publicada em 1988 e organizada sob a coordenação do Centro Cultural Português em Bissau e da União dos Artistas e Escritores da Guiné-Bissau teve o mérito de acolher uma significativa produção poética do país. O prefaciador da anto-

logia, o saudoso Professor Manuel Ferreira, a quem as literaturas africanas de língua portuguesa devem muito pela recolha de textos, pela investigação criteriosa da produção literária dos diferentes países africanos de língua portuguesa, e pela divulgação do material que recolheu e selecionou. Manuel Ferreira destaca que os poemas da *Antologia poética da Guiné-Bissau* ficam a dever em termos das mudanças significativas que se mostram na produção poética do pós-independência de países como Angola, Moçambique e Cabo Verde. A ruptura com a literatura de combate e com a força dos "mitos da Revolução", que imprimiram uma direção a ser seguida pela literatura, é vista com maior intensidade na produção literária dos chamados novos e novíssimos poetas angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos, ainda que, em muitos dos poemas publicados já no pós-independência, paire por vezes a força dos textos de resistência sobre os caminhos que se abrem a partir de outros apelos literários.

Da *Antologia poética da Guiné-Bissau* foram selecionados poemas escritos por uma única escritora, Eunice Borges. De origem cabo-verdiana, transferiu-se para a Guiné após o casamento, tendo publicado alguns poemas na revista *Poílão*. Quando lemos os poucos poemas de sua autoria publicados pela antologia, observamos traços da poesia de combate ainda muito fortes: a descrição de tipos: a mulher que sofre as agruras da vida: "mulher sofredora/ mulher escrava/ que só conhece deveres"; o soldado "coberto de suor e sangue". Além desses tipos, registre-se um poema de feição narrativa em cujos versos é retomada a figura da mãe que cobre a filha com uma "manta velhinha/cheia de buracos". Os poemas são pobres em trabalho com a escrita e se fazem com a intenção de valorizar alguns tipos humanos que poderiam caracterizar o povo (de Cabo Verde e de Guiné-Bissau). Em certo sentido, os poemas de Eunice Borges ratificam o que observa Manuel Ferreira quando diz, no prefácio aos poemas da antologia, que não via no volume um decisivo sinal de mudança na feitura dos textos, pois neles não aparecem traços da mudança que pode ser sentida, com intensidade às vezes, na poesia da nova geração de poetas de outros espaços africanos, na árdua luta por definir novos caminhos literários.

Em 1989, A Associação de Escritores Moçambicanos publica a *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*, cujos organizadores são Fátima Mendonça e Nelson Saúte. Embora o período de produção e publicação dos poemas recolhidos seja superior a dez anos (de 1975 a 1988), só aparecem citadas duas poetisas, Noémia de Souza e Clotilde da Silva. Noémia de Souza, marco significativo da história da literatura moçambicana, quebra um longo silêncio com a publicação de um poema escrito, em 1987, em homenagem a Samora Machel, presidente de Moçambique morto em desastre de avião. Neste poema ainda se escutam as palavras de ordem que estão em vários poemas da escritora, escritos até 1951, ano em que foi obrigada a deixar Moçambique por motivos de segurança pessoal.

A homenagem a Samora Machel, no poema presente na antologia de 1989, faz-se pela voz de mulheres que lamentam a morte do “filho maior”. É pela voz de um coro de vozes femininas que a poetisa retrata a imagem de uma nação cujos valores a serem preservados são simbolizados, com frequência, a partir da figura da mulher. Em muitos poemas de Noémia de Souza o corpo da Mãe-África é detalhado com a utilização de traços da mãe que gera filhos valentes, da mulher que luta para enfrentar a morte e salvar a vida dos filhos. No poema que homenageia Samora Machel, as mulheres que choram o “filho” morto são, portanto, as guardiãs do lar, as mães que pranteiam a morte do pai/filho da nação moçambicana.

Nas criações poéticas de Clotilde Silva alguns motivos explorados ressaltam as manifestações eróticas do corpo feminino (“Desafio aos dogmas”, p. 73), ou reforçam os apelos ao amor (“Onde estás amor?” – p. 77). Em outros poemas ainda ressoam os ecos de uma poesia de compromisso social que tanto pode redesenhar símbolos da luta pela conquista da terra-nação (“catanas candentes/lhes tatuaram a História/ na carne da memória”), quanto propor um novo canto à memória de Samora Machel, o primeiro presidente do país, como no poema “Imanência” (p. 81): “para além do ódio e da morte/nós iremos buscar-te, Samora Machel”.

Alguns dos elementos detectados na poesia de apelo sensual/erótico presentes na poesia de Paula Tavares, de Angola, também encontrados em versos de Clotilde Silva, de Moçambique, podem ser percebidos em vários poemas de autoria feminina apresentados pela Antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos, *Mirabilis de veias ao sol*, em que, como em todas as coletâneas de poemas referidas, a voz da mulher, ainda que se manifeste, fica evidente minoria. Nesse sentido, faz-se pertinente a observação de Padilha (2004, p. 31), quando diz que “bordejar a margem da escrita feminina africana [...] é fazer do silêncio uma forma de produção de sentidos (ENI ORLANDI, 1997), pois qualquer fala ganha corpo a partir do silêncio”.

Porque estão sempre em extrema minoria em qualquer antologia, com exceção daquelas que visam coletar a produção literária de autoria feminina, as vozes das mulheres escritoras, de maneira geral, e das poetisas, em particular, são ainda muito solitárias e pouco é o espaço que têm para dizer de si mesmas.

Na Antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos, *Mirabilis de veias ao sol*, esse silêncio não é menor. Na coletânea, algumas vozes femininas, tentando quebrar a grande muralha do silêncio, exploram recursos poéticos que traduzem o que a estudiosa brasileira Simone Caputo¹⁰ percebeu como uma marca da “cumplicidade de fêmeas”, expressão tomada de um verso de poema da escritora Dina Salústio, publicado na página 155 da antologia, e que lamenta os sofrimentos causados pelo amor. Analisando a maioria dos

¹⁰ CAPUTO, 2001, pp. 113-132.

poemas escritos por mulheres, publicados pela antologia, vamos encontrar expressas as dores motivadas pelo amor, pela perda do amado e pelo medo da solidão. Os textos poéticos ao se referirem aos destinos de mulheres perdidas em meio a indecisões, indicam as limitações que definem o espaço das mulheres acostumadas com a tradição da espera dos maridos e dos filhos que vão ao mar ou que embarcam no exílio forçado à procura de lugares nos quais a vida seja menos dolorosa.

A voz da mulher cabo-verdiana está expressa em poemas escritos por Alzira Cabral, Ana Júlia, Arcília Barreto, Dina Salústio, Lara Araújo e Vera Duarte. Essas vozes podem ser percebidas com um forte traço de destinos que têm muita relação com a paisagem fragmentada do país, com a *insularidade*, vista por muitos poetas como uma forma de ser do cabo-verdiano.

Vamos acompanhar alguns poemas escritos por mulheres e coletados pelo organizador da antologia. Observemos versos de poemas de Alzira Cabral, Ana Júlia e Arcília Barreto em que os temas relacionados com o amor, com a espera, com a dor da espera e do abandono ficam reiterados:

Quando voltares a chamar
Vou dobrar meus joelhos
Para sentir-te bem perto.
Vou encostar a face ao teu colo
Ávida das tuas carícias ásperas
Tal tempo sem responsabilidade
Que criança procurava teu colo.
(Alzira Cabral, p. 51)

Sou nada
Prisioneira do vento
Voz cativa dos esperanças
Febre na alma dum marinheiro
Toda eu feita “saudade do mar”.
(Ana Júlia, p. 66)

E chega o momento
Em que faltam forças
Ao ventre maduro
De quem só quis
Sentir a vida
Sem se mentir
(Arcília Barreto, p. 68)

Para que possamos ouvir um pouco mais o que dizem as vozes que se deixam ouvir nos poemas escritos por mulheres, na antologia, vejamos um fragmento de poema da escritora Dina Salústio, em que se nota um trabalho mais elaborado de produção poética. Poema conseguido com a disposição dos versos no poema que também falam de medo:

Éramos eu e tu
 Dentro de mim.
 Centenas de fantasmas compunham o espetáculo
 E o medo
 Todo o medo do mundo em câmara lenta nos meus olhos.
 ("Apanhar é ruim demais" de Dina Salústio)

O amor não vivenciado, o destino marcado pelo pranto e pela saudade constituem temas que perpassam o poema "Meu fado" (p. 332), de Lara Araújo também presente na coletânea que reúne a produção poética de um grande número de poetas,

Por outro lado, em alguns dos "Exercícios poéticos", de Vera Duarte, pode-se perceber uma reflexão sobre a situação da mulher e a revivência de situações em que o amor é a mola propulsora do desejo de evasão:

Ceder à paixão, arrastar por esta força magnífica. Sentir-me feliz... Mas no instante seguinte gelo... E fico à espera que venhas ajudar a carregar esta louca sentença de morte prematura. ("Exercício poético 8", p. 521)

Em outro momento, ressaltei que, nas produções de autoria feminina da Antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos, *Mirabilis de veias ao sol*, nota-se que o eu enunciativo se forja num universo povoado de medos e solidões, embora seja esse também o local de afloração de subjetividades que se expressam através de emoções sentidas.¹¹ Essas vozes por vezes sussurrantes são demarcadoras de lugares em que a mulher, mesmo se sentindo abandonada e enfrentando grandes medos, pode expressar os seus sentimentos mais íntimos.

A antologia *Bendenxa* – 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de Independência destaca produções poéticas e apresenta poemas escritos por quatro poetisas são-tomenses. Alda do Espírito Santo, cuja obra poética está representada em várias antologias e fez parte do pequeno grupo de poetas selecionados pela antologia *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953) é um dos nomes destacados. Na coletânea organizada por Inocência Mata, aparecem dois poemas de escritora: "Luar africano" (p. 33) e "Escola de mentiras" (p. 34). No poema "Luar africano", pontuam-se detalhes de uma noite iluminada pelas "lanternas mágicas" que tecem um "manto prateado por sobre os bananais". As metáforas criadas com a força da terra reforçam tendências presentes em outros poemas da mesma autora, alguns já comentados neste trabalho. Os poemas se constroem como quadros "pintados" com as cores e os detalhes da paisagem exuberante de São Tomé e Príncipe, ainda que, com frequência, o olhar da poetisa destaque os tipos humanos

¹¹ FONSECA (2003).

em situação de pobreza e abandono. A intenção de denúncia, característica de uma produção poética que tem como motivação a leitura crítica de questões sociais está clara no poema "Escola de mentiras", que alude a um problema bem específico: o insucesso do processo educacional que "lança o ópio/ a doses aceleradas" às crianças "disseminadas pelas praias".

Nos dois textos da escritora Manuela Margarido, a alusão às forças opressoras está sugerida, no texto da página 39, por imagens significativas que ajudam a construir os versos: "A ilha te fala/de rosas bravias/com pétalas/ de abandono e medo" que abrem o poema e nos que o encerram: "e agora a ilha/a linha bravia das rosas/ e a grande baba negra/ e mortal das cobras", indicando uma forma de apreensão da paisagem através de sugestões e deslocamentos. A intenção mais fortemente pictórica eleva-se nos versos iniciais do poema "Paisagem" (p. 40) no qual a figura do trabalhador ("negro reluzente/a caminho do terreiro") é detalhada em cenário em que se destacam tanto a figura ativa dos coqueiros "com seus frutos dourados e duros", quanto lembranças mais soturnas que se materializam em expressões como "angústia austera", "linhas agrestes" e em termos que destacam a mudança das recordações da infância para uma realidade vivida em tempos mais sombrios.

A apreensão da pujança da terra também está presente no poema "Húmus" (p. 57), de Maria Olinda Beja que conclama as lembranças de cenários não mais habitados por ela. Os versos do poema são escritos com os impulsos naturais de quem se distancia dos cenários reais – em que os contrastes se acentuam – e apreende detalhes de uma terra vista como paradisíaca:

Na minha terra tudo tem sentido
 porque as flores não precisam nunca do vento
 para se balouçarem nas águas exaltadas
 e as aves descrevem na curva do horizonte
 toda maciez azulada da noite
 como quem desenha uma fronteira no infinito.

Também no poema "Identidade" (p. 59), a terra descrita pelos versos do poema apresenta detalhes preservados pelas lembranças: "chão de milho e das mandiocas", "praia nua que brinca nesta ilha", "canaviais distantes". Diferentemente do poema "Húmus" que glorifica a terra paradisíaca, "Minha terra/ é onde se vive a própria eternidade", no poema "Identidade" ressalta-se a busca de uma identidade fragmentada – "farrapos de mim voam em círculos fatais" – que se organiza com o húmus vivificante da terra distante.

Nos poemas de Conceição Lima a presença de dados da história das ilhas e o trabalho de rememoração do passado concretizam uma escrita de tensão explícita. No poema "Solidão de Amador no jardim de Santo António do Príncipe" (p. 77), contempla-se um monumento revestido por significados que se mostra, no poema, como um "lugar de memória", no sentido

dado por Nora (1984), eternizado pela “fronte ativa, o queixo austero”, mas também por sinais que revolvem memórias do imaginário coletivo. A descrição do monumento, atenta aos sinais que eternizam vestígios das “memórias subterrâneas”¹² que transitam pela face e corpo do rei imobilizado “no centro da Praça” (p. 77), ganha mais força quando os versos imbricam a descrição do monumento com dados que remetem aos angolares e aos sentidos que essa associação permitem acrescentar ao poema. No poema “A herança” (p. 78), vestígios de lembranças ajudam a povoar de sentidos os fragmentos que, assumidos pela escrita, deixam ouvir clamores antigos e os rumores de promessas que afloram à superfície do texto possibilitando que a escrita do poema seja também uma escrita de memórias.

Como se pôde destacar, na análise da produção poética de autoria feminina presente nas várias antologias investigadas, o mapeamento das produções literárias pode ser visto como um esforço para se perceberem os lugares ocupados pelas poetisas em coletâneas produzidas em momentos significativos da história dos vários países africanos de língua portuguesa. O levantamento das produções literárias de autoria feminina propicia ainda conhecer os recursos de que se valem as escritoras para, ainda que no espaço específico da literatura, operarem diálogos com outros lugares em que as mulheres, algumas com destino bem semelhante ao das mulheres africanas, lutam contra severas leis ditadas pelos costumes, mas também se arriscam na arte de escrever, transpondo para o papel muitas das habilidades que desenvolvem no dia-a-dia. Além disso, a observação da escrita de mulheres exibidas pelas diferentes antologias possibilita deduzir que, apesar de os poemas estarem muitas vezes atrelados a projetos literários, desenvolvidos com um propósito político evidente, a materialidade da escrita lida com recursos próprios da literatura mas conclama muitas vezes a presença da palavra viva e de gestos que significam as diferentes interações próprias de culturas acústicas, nas quais o ouvido se faz mais importante que o olho que vê e lê e a escrita literária se presta a interagir com sonoridades e gestos que escrevem partes significativas da cultura.

Nesse sentido, mesmo quando se trata de uma coletânea de poemas como a *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990), a marca política presente nos poucos poemas de autoria feminina convive com a intenção de que os textos ganhem outras dimensões ao conclamarem recursos próprios do modo como a mulher pode-se mostrar na escrita que produz. Não se pode esquecer que, quaisquer que sejam as motivações da organização das coletâneas de poemas aqui analisadas, elas serão alteradas na interação com o leitor que, com a sua leitura, poderá propor outros arranjos para os poemas, lê-los como peças autônomas ou privilegiar estratégias que sequer foram acionadas pelo(s) organizador(es).

¹² Ver POLLAK, Michel, *Memória, esquecimento, silêncio* (1989).

Considere-se, por fim, que, no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, as antologias têm um valor considerável, pois, ao recuperarem um material literário publicado em fontes de difícil acesso – livros de edição restrita, revistas de pequena circulação e de precária periodicidade, cópias “policopiadas” – puderam salvar do esquecimento peças literárias que só puderam chegar ao leitor dos dias de hoje porque o trabalho incessante do organizador valorizou um material que, sendo literário, é também apto à composição da história literária de diferentes espaços africanos colonizados pela cultura portuguesa. É claro que, como se registrou, a produção poética de autoria feminina é muito pequena em todas as antologias pesquisadas, mas essa escassez nos permite perceber outras questões que dizem respeito às práticas socioculturais, a diferentes visões de mundo e ao modo como as escritoras se vêem como mulher. Nesse sentido as antologias, mesmo aquelas que se organizaram a partir de coleta feita no período do pré-independência, podem mostrar um pouco de uma arte que, feita por mãos femininas, revela o traçado desse fazer, permitindo muitas vezes que a subjetividade inscrita nos poemas desloque-se dos espaços da escrita para os das culturas nas quais foram produzidas.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário Pinto de. & TENREIRO, Francisco (Orgs.) *Poesia Negra de expressão portuguesa*. (1953). Lisboa: África – literatura, arte e Cultura, 1982.
- BANDEIRA, Manuel. “Conto cruel”. In: *Poesias reunidas: estrela da vida inteira*. Rio: José Olympio, 1974. p. 147.
- BANDEIRA, Manuel. Meninos carvoeiros. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001. pp. 57-58.
- FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban*. Vol. I, II, III. Lisboa: Plátano Editora, 1988 1997.
- ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro. *Mirabilis de veias ao sol*: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Praia – Cabo Verde: Edição do Instituto Caverdiano do Livro, 1991.
- Centro Cultural Português em Bissau e União Nacional dos Artistas e Escritores da Guiné-Bissau. *Antologia Poética da Guiné-Bissau*. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda., 1990.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketché: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- FEIJOÓ, J. Lopito (org.). *No caminho doloroso das coisas*. Luanda: UEA, 1988.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Afrodições: voz e gestualidade na poesia africana de língua portuguesa. *Metamorfoses*. Cátedra Jorge de Sena para Estudos literários Luso-afro-brasileiros. Faculdade de Letras/UFRJ. 2000. pp. 153-161.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em afrodições poéticas: Brasil e África portuguesa. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro

- (Org.). *A mulher escritora em África e na América Latina*. Évora: Editorial NUM, 1999. pp. 173-185.
- FONSECA, Projetos literários em antologias cabo-verdianas. Cape Verde: language, literature & music – *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 8. University of Massachusetts. Dartmouth, 2003. pp. 303-314.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. Revista *Scripta*, vol. 8, n. 15, seg. Sem. Belo Horizonte, 2004. pp. 283-296.
- GOMES, Simone Caputto, “Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde”. In: Sepúlveda, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2001. pp. 113-132.
- MATA, Inocência. *Bendenxa* – 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de Idenpendência. Lisboa: Caminho, 2000.
- MENDONÇA, Fátima e SAÛTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana* – 1975-1988. Maputo: AEMO, 1989.
- MENDONÇA, Fátima. “Moçambique, lugar para a poesia”. In: SOUZA, Noémia. *Sangue Negro*. Maputo: AEMO, 2001. pp. 153-174.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoires*. Paris: Gallimard. 1997.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem. Revista *Scripta*, vol. 8, n. 15, seg. sem. Belo Horizonte, 2004. pp. 253-266.
- POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

A ESCRITA NO FEMININO E A ESCRITA FEMINISTA EM *BALADA DE AMOR AO VENTO* E *NIKETCHE*, UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Patrícia Rainho
Solange Silva
(FLUL – Pós-Graduação)

Olhei para mim e para as outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. Foi assim que surgiu a minha primeira obra, *Balada de Amor ao Vento* (...).

Paulina Chiziane

Balada de Amor ao Vento e *Niketché*, uma História de Poligamia embora escritas com significativa distância temporal entre si (1990 e 2002 respectivamente), têm pelo menos dois pontos em comum: são obras pós-coloniais e retratam a vivência de personagens femininas, respectivamente Sarnau e Rami.

Quando se refere à inserção destas mesmas obras num contexto de escrita pós-colonial é indispensável reflectir que este é um contexto em que surge toda uma problemática ligada à questão da (s) identidade(s)^{1,2}

¹ Coutinho, Eduardo (org.), *Questionamento de identidades*, Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional, Teoria Internacional, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora/UFRJ, 2001.

² Mendes, José Manuel Oliveira, *Identidade, O desafio das identidades*; Vol. I, Parte VII, Cap. XIII in Inocência Mata (org.), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (textos

É precisamente a partir dos anos 70, tempo que coincide com a libertação das colónias, com a tentativa da descolonização cultural e também com o surgir de diversos movimentos feministas em busca de afirmação e reconhecimento da identidade feminina.³

Todavia, com o decorrer dos anos, o feminismo adoptou outras posturas que não a do *male sexism* (como inicialmente o fizera). Surge, então, na literatura, considerada geralmente à margem do "cânone"⁴, a preocupação de dar "voz" aos que não a têm na sociedade.⁵ Neste sentido, a literatura surge como veículo de libertação de cânones impostos. Todas estas modificações no campo literário têm sido alvo de variados estudos, por parte da actualmente designada, "Literatura Comparada". No entanto, toda esta questão permanece ainda problemática.

Retomando o ponto da questão do feminismo, como ideologia de cunho mais político e que a determinada altura começa a penetrar no campo literário e como forma de contestação de um cânone literário de preceções patriarcais,⁶ inicia-se um novo tipo de discurso na literatura que, hoje em dia (depois de grandes polémicas quanto à sua designação), surge como o *discurso no feminino* e o *discurso feminista* na literatura.

É, todavia, necessário não confundir estes dois termos pois ambos encerram significados distintos.

Poder-se-á designar como *discurso no feminino*⁷ como aquele que representa um universo ficcional visto, vivido e sentido por uma mulher, a revelação de uma vida no feminino.

O *discurso feminista*⁸ tem uma funcionalidade outra que, enquanto discurso político e ideológico, resulta antes de uma espécie de evolução cul-

tos de apoio: As Literaturas Africanas e a teoria pós-colonial), DLCP – FLUL, 2.º Semestre, 2003/2004.

³ Nicholson, Linda, *Interpretando o género* in Inocência Mata (org.), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (textos de apoio: As Literaturas Africanas e a teoria pós-colonial), DLCP – FLUL, 2.º Semestre, 2003/2004.

⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, (Ed.), *The Post-Colonial Studies – Reader*, London – New York, Routledge, 1995.

⁵ Buarque de Holanda, Heloisa, *O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil*, trabalho realizado para o colóquio "Celebración y lecturas, La crítica literária en Latino América", 1991.

⁶ Campos, Maria Consuelo Cunha, *Transgéneros, exílios*; in Dora Sussekund, Tânia Dias, Carlito Azevedo (org.), *Vozes Femininas: Géneros, Mediações e Práticas de Escrita*, Rio de Janeiro / Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

⁷ Forgues, Roland, "Escritura femenina y patrones culturales en el Peru" in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

⁸ Conferência *Falar de Mulheres, Género e Memória*, III Curso livre de Estudos sobre a mulher, FCSH, UNL, 2004.

tural e revela um leque de estratégias discursivas (tal como o discurso pós-colonialista) que o distinguem de uma mera escrita no feminino, passando antes pelo *questionamento*⁹ e pela *denúncia*¹⁰ de valores opressores da liberdade de identidade, impostos.

Estas referidas estratégias são colocadas em prática de forma a pôr em causa a validade de um longo substracto cultural de pressupostos patriarcais de preservação do masculino¹¹. É um discurso que reflecte sobre valores sociais e histórico-culturais que tendem a reprimir a liberdade de escolha e de acção.

Neste tipo de *literatura feminista* (sendo que a mesma não é homogénea em estratégias discursivas), dando voz e espaço de reflexão interiorizada ao sujeito que é silenciado pela sociedade, é trabalhada uma busca de auto-reconhecimento (*self-recognition*) na presença de um *outro*¹². Este auto-reconhecimento é conseguido através de uma consciencialização que resulta do confronto entre a mulher enquanto elemento construído ideológica e culturalmente e a mulher real, a sua vida histórica colectiva e os seus interesses e direitos como ser¹³.

Neste tipo de discurso existe, implícito ou não, um apelo à mudança, não uma mudança ingénua mas uma mudança consciencializada¹⁴.

Estando, desta forma, referidas as bases da *escrita no feminino* e tendo distinguindo a mesma da *escrita feminista*, poder-se-á questionar, assim, se, tendo *Balada de Amor ao Vento* e *Nikette, uma história de poligamia*, personagens principais no feminino e em que a acção central dos romances se desenrola toda ela em volta das respectivas personagens, terão estas obras uma *escrita no feminino e / ou feminista*?

⁹ Forgues, Roland, "Escritura femenina y patrones culturales en el Peru", in *A mulher escritora em África e na América Latina*, 1999.

¹⁰ Revistas *Estudos Feministas*, CFH/CCE/ UFSC, Vol. 8 – N.º 2/ 2000.

¹¹ Soares Fonseca, Maria Nazareth, "Vozes femininas em afrodições poéticas: Brasil e África Portuguesa" in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

¹² Mata, Inocência, "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns" in, Ângela Vaz Leão, (org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2003.

Bonnici, Thomas, *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, Maringá, Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2000.

¹³ Nicholson, Linda, "Interpretando o género", in Inocência Mata (org.), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (textos de apoio: As Literaturas Africanas e a teoria pós-colonial), DLCP-FLUL, 2.º Semestre, 2003/2004.

¹⁴ León, Magdalena, "Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder" in Inocência Mata (org.), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (textos de apoio: As Literaturas Africanas e a teoria pós-colonial), DLCP – FLUL, 2.º Semestre, 2003/2004.

Em *Balada de Amor ao Vento* deparamo-nos com uma narrativa baseada na vida de uma rapariga moçambicana que vive num meio rural, de raízes culturalmente ancestrais em que a poligamia, os rituais, as crenças e superstições são palavras de ordem, fazendo parte da sua realidade. Todavia, embora todos aqueles elementos preencham a sua vida nem sempre se encontram em harmonia com os seus desejos e motivações, acabando por haver um choque entre realidades opostas que perturbam as aspirações da personagem Sarnau. "(...) *Eu aceito ser a segunda mulher, ou terceira, como quiseres. Se tivesses dez mulheres eu seria a décima primeira. Mesmo que tivesses cem, eu seria a centésima primeira.* (...)”¹⁵

No entanto, a personagem não se questiona quanto a certos valores instituídos e se estes limitam ou não as suas escolhas enquanto mulher. Existe apenas a narração de toda uma vida no feminino, através de Sarnau, que é preenchida com o legado cultural da oratura moçambicana¹⁶ e um “passaio” pela vida cultural de Moçambique em tempo colonial¹⁷ através daquela personagem feminina, criada por Paulina Chiziane.

Nesta perspectiva, poder-se-á indicar uma escrita no feminino em *Balada de Amor ao Vento*.

E em *Niketche, uma história de poligamia*? Existirá uma escrita no feminino e/ ou feminista?

Esta referida obra aborda a história de uma mulher, Rami, que vivendo no meio urbano moçambicano, vivendo um casamento cristão e (aparentemente) monogâmico, se depara com um marido informalmente polígamo, com mais quatro mulheres.

Esta realidade com a qual Rami se defronta leva-a a questionar esta mesma situação e a procurar um fundamento para a mesma. “Recua” no tempo e encontra valores culturais ancestrais moçambicanos ligados à poligamia, tradição em que é normal e obrigatório um homem ter mais que uma mulher. É neste ponto da narrativa que se inicia toda uma reflexão e questionamento, por parte de Rami, acerca das contradições da sociedade em que vive, fruto do encontro entre diferentes mundivivências culturais¹⁸.

Estas contradições passam, por exemplo, por casamentos cristãos em que a monogamia deveria imperar mas que, todavia, são informalmente polígamos.

¹⁵ Chiziane, Paulina, *Balada de Amor ao Vento*, pp 29.

¹⁶ “- *Wê Sarnau* (...)” in *Balada de Amor ao vento*; pp. 14.

¹⁷ “(...) *Na açucareira, os condenados e contratados cantavam a música do coração, acompanhando o rodopiar do engenho de açúcar e o colono, satisfeito, balançava a mente sobre o ouro que estava a ser transformado pelas mãos negras.* (...)” in *Balada de amor ao vento*, pp. 125.

¹⁸ “*Por causa das vossas doutrinas as nossas famílias africanas não passam de montanhas isoladas* (...) *Tu, padre, és filho da poligamia, filho da terceira mulher* (...)” in *Balada de amor ao vento*, pp. 124.

Rami, vai então, através de uma rede de situações que surgem ao longo da narrativa, questionando o papel da mulher em cada uma delas e vai-se deparando com as poucas possibilidades de escolha e a “fraca” voz que tem a mulher numa sociedade e cultura eminentemente patriarcal¹⁹, na qual a hipocrisia impera.

Rami revela-se uma mulher, numa sociedade em que as mulheres têm a liberdade de acção e de escolha condicionadas, com conhecimento e reconhecimento da realidade que a rodeia, chegando mesmo a denunciar a hipocrisia da sociedade em que vive. “(...) *No comício do partido aplaudimos o discurso político: abaixo a poligamia! Abaixo! Abaixo os ritos de iniciação! Abaixo! Abaixo a cultura retrógrada! Abaixo! Viva a revolução e a criação do mundo novo! Viva! Depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas e abaxos ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa* (...)”²⁰ É uma personagem que parte da reflexão sobre a sua experiência individual para a de tantas outras mulheres no mundo que partilham o mesmo tipo de vida, denunciando princípios ideológicos impostos que reprimem e oprimem a vontade feminina “(...) *Quer seja esposa ou amante, a mulher é uma camisa*

que o homem usa e despe. É um lenço de papel, que se rasga e não se emenda. É sapato que descola e acaba no lixo”²¹; “(...) *Um mundo onde a mulher é couro. Couro de touro macio e muito bem curtido. Um mundo onde a mulher é gêmea do tambor, pois ambas soltam acordes espirituais, quando aquecidas e matraqueadas por mãos vigorosas e rústicas* (...)”²² Inclusive, ironiza esses mesmos princípios de forma tal que, a pouco e pouco, esses princípios começam a ser desmistificados.

Contrariamente a Sarnau, Rami não é uma personagem inocente na sua fala (na narração), carregando ela consigo um forte conteúdo semântico de apelo a uma mudança, uma mudança consciencializada da mulher em relação aos seus direitos independentemente dos valores culturais dominantes²³.

Através de Rami, o leitor fica a conhecer não só a mulher Rami mas também muitas outras que compõem o universo multicultural moçambicano (rongas, tsongas,...), as diferenças entre si, semelhanças, desejos, sentimentos, aspirações. É, portanto, uma personagem consciente da sua *alteri-*

¹⁹ Revistas *Estudos feministas*, CFH/ CCE/ UFSC. Vol. 8 – n.º 2/ 2000; Soares Fonseca, Maria Nazareth, *Vozes femininas em afrodições poéticas: Brasil e África Portuguesa*, in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

²⁰ Chiziane, Paulina, *Niketche, uma História de Poligamia*, pp. 94.

²¹ Chiziane, Paulina, *Niketche, uma História de Poligamia*, pp 56.

²² Chiziane, Paulina, *Niketche, uma História de Poligamia*, pp 57.

²³ “(...) *A cultura não é eterna mas esforçamo – nos por continuar a linha da tradição. Faremos tudo os que nos ensinaram, como nos legaram os nossos antepassados. Nós somos mulheres de coragem, de respeito. Custa muito aceitar a poligamia, numa era em que as mulheres se afirmam e conquistam o mundo.*” In *Niketche, uma História de Poligamia*, pp. 310.

dade²⁴ e é nessa mesma *alteridade* que ela vai tentando reconhecer a sua identidade de mulher.

Desta forma, em *Niketche, uma História de Poligamia*, é revelada uma mulher que, no centro de diversas articulações ideológicas patriarcais, sofre a impossibilidade de construir a sua identidade e um real espaço de actuação como mulher, reconhecidos.

Verifica-se, portanto, uma contrastante diferença entre Rami e Sarnau: Rami questiona e denuncia o sistema que a cerca, Sarnau não.

Parece, então, haver em *Niketche, uma História de Poligamia*, não só uma óbvia escrita no feminino mas também indícios de um discurso feminista.

Efectivamente poder-se-á indicar a existência de uma escrita feminista nesta obra que resulta de uma série de estratégias discursivas enunciadas no discurso da narrativa. No entanto, essa mesma escrita feminista não é apenas validada por um questionamento de Rami sobre a sua condição enquanto mulher ou a denúncia da mesma. Esse mesmo discurso, na obra de Paulina Chiziane, passa todo ele por uma acção intelectual, através de uma *retórica subversiva*²⁵, que tenta desmistificar as imagens femininas convencionais²⁶. Chega mesmo a haver uma subversão das estruturas canonicamente aceites (madre nossa), a tal *retórica subversiva*.

Na obra, a personagem surge inserida, a determinada altura, no âmbito tradicional mas surgindo também como símbolo de renovação cultural²⁷ em que a mulher se consciencializa da sua capacidade de agir e de iniciativa, e de uma necessidade urgente de se descobrir no seio de uma sociedade de pressupostos patriarcais.

Tem, portanto, lógica, a personagem efectuar o seu percurso de descoberta de identidade num espaço tradicionalmente patriarcal – a poligamia – pois, não tendo a mulher neste tipo de hierarquia espaço próprio, fica com a opção de percurso pelas definições tradicionais, na discurso literário, para redefinir e reconstruir os seu próprio espaço²⁸.

²⁴ Mata, Inocência, “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns” in Ângela Vaz Leão (org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2003.

²⁵ Conferência *Falar de Mulheres, Género e Memória*, III Curso livre de Estudos sobre a mulher, FCSH, UNL; 2004; Forgues, Roland, “Escritura femenina y patrones culturales en el Peru”, in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

²⁶ Conferência *Falar de Mulheres, Género e Memória*, III Curso livre de Estudos sobre a mulher, FCSH, UNL; 2004.

²⁷ Forgues, Roland, “Escritura femenina y patrones culturales en el Peru”, in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

²⁸ Conferência *Falar de Mulheres, Género e Memória*, III Curso livre de Estudos sobre a mulher, FCSH, UNL; 2004.

Sendo a subversão e a releitura²⁹ lugares tradicionais sobre o feminino e o pós-colonial, podemos considerar a referida obra como pós-colonial de discurso feminista pois as características em cima enunciadas encontram-se presentes ao longo da sua narrativa (tal como se pode verificar nos excertos retirados de *Niketche, uma história de poligamia*).

Poder-se-á considerar uma obra pós-colonialista de discurso não só no feminino mas também feminista, no sentido em que são nela desconstruídos alguns mitos sobre o feminino, mostrando uma mulher, Rami, que reflecte sobre a mudança da estrutura social moçambicana e da necessidade que existe de reorganizar essa sociedade, os seus valores e padrões.

A *invocação do passado*³⁰ surge, assim, como veículo de transformação através do qual se consegue uma subjectividade mais dinâmica em que é feita uma releitura das imagens heterogêneas da mulher moçambicana, para que os ícones tradicionais do feminino sejam desconstruídos e renovados³¹.

O discurso feminista em *Niketche, uma História de Poligamia*, surge como o fruto de uma consciencialização da situação social da mulher em Moçambique, em particular, e das mulheres do mundo, em geral.

Este é um discurso que subverte a ordem patriarcal vigente em Moçambique pois questiona a mesma, a sua hierarquia, os papéis sociais, representando a mulher dividida entre diferentes ideologias em que, em qualquer uma delas, a mulher não tem livre espaço de actuação³² e direitos reconhecidos.

Neste discurso existe a representação de uma consciência feminina que se reconhece através do seu discurso e que consegue, através do mesmo, uma desmistificação dos valores de preservação do masculino em detrimento da preservação do feminino, num reconhecimento que se dá através da alteridade³³.

²⁹ Bonnici, Thomas, *O Pós-Colonialismo e a Literatura: Estratégias de leitura*, Maringá, Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2000.

³⁰ Said, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

³¹ Forgues, Roland, “Escritura femenina y patrones culturales en el Peru”, in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (org. e coord.), *A mulher escritora em África e na América Latina*, NUM 1999.

³² Mata, Inocência, *Paulina Chiziane: Uma colectora de Memórias imaginadas*, in *Metamorfoses I* – revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro – Brasileiros/ UFRJ. Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

³³ Mata, Inocência, “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns” in Ângela Vaz Leão, (org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de Língua Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2003.

O FEMININO DA ESCRITA: ESPINHOSO MARFIM¹

Pires Laranjeira
Universidade de Coimbra

A propósito da publicação de três livros diferentes de três mulheres africanas, um romance (Chiziane), uma colectânea de ensaios (Inocência) e poesia (Conceição), analisa-se, quanto a São Tomé e Príncipe, que a estreia de Conceição Lima é auspiciosa e que Inocência Mata confirma a sua perspicácia como crítica exigente e rigorosa, atenta aos escritores consagrados, mas também aos emergentes, além de, como a sua compatriota, se adentrar por temas da nacionalidade e telúricos, entre outros, enquanto a moçambicana Paulina Chiziane persiste em confrontar-se com a dialéctica das vivências entre homens e mulheres do seu país, usando o bisturi da ficção para deslindar usos e costumes antigos e recentes do domínio daquelas por aqueles.

* * *

Três escritoras muito diferentes, duas são-tomenses – uma estreante na poesia, Conceição Lima (com dois livros de poesia, tratando-se aqui do primeiro), e uma investigadora e ensaísta, Inocência Mata – e a moçambicana Paulina Chiziane. “Espinhoso marfim” porque me socorri da escritora brasileira Marina Colasanti, de uma antologia de bolso dos seus contos que circula nas bancas do Brasil e também em Portugal, cujo título – *O espinho de marfim e outros contos* – remete para o espinhoso quotidiano das mulheres, embora dele se possam extrair momentos “de marfim”, marcantes, preciosos, maravilhosos. Escrever no feminino não é fácil, pois a tradição, já não sendo o que era, pesa sobre a condição da mulher, obrigada, hoje, ainda, a desdobrar-se em fêmea, progenitora, educadora, doméstica e figura pública, entre tantos outros “papéis” sociais (funções na cadeia de re/produção).

¹ Este texto é uma ligeira adaptação de três textos críticos, publicados no *Jornal de Letras* (Lisboa).

1 – Conceição Lima: a casa, a pátria

Conceição Lima (São Tomé, 1961) estreou-se em livro com *O útero da casa* (2004, poesia). Urbano Tavares Rodrigues, em nota inserta, define-lhe um vocabulário essencial: dengue, palmares, búzios, canaviais, café, cacau, ibiscos, barro, mesquita, húmus, basalto, fruta. Para quebrar este elenco que pode parecer algo exótico ou ultralfrico, acrescento: falcão, andorinha, castelo, trombetas, engenhos, estátuas, barcos, cavalo alado, mastros, arcas, rochas, livro, cidade, esmolos, ração, saia, sanzala, terreiro, cálice, leite. Convém, pois, sublinhar, de acordo com o prefácio de Inocência Mata, que esta lírica é também um “relato de uma geração (...) relato da nação”. Imprescindível para se compreender o alcance desta poesia no actual contexto literário são-tomense e africano.

A autora escreve simples, sincopado, entrecortando tiradas de lirismo solar com vocabulário e expressões prosaicos discretamente realistas (“escarra impropérios enquanto jardina”), num tom por vezes algo melancólico (evocativo), além de desiludido (com a política, pelo menos), recordando (con)vivências, pormenores, factos, quer pessoais, quer colectivos. Oscila entre o depressivo pós-independente e as alegrias das recordações íntimas e amigáveis, entrevendo-se sonhos desfeitos, pontuados por mensagens aos vindouros (encarnados nos “filhos”). Aprecio expressões descritivas, criativas, judicativas e deliciosas como “insurrecto sincretismo dos paços natalícios”; “Aqui projectei a minha casa: alta, perpétua, de pedra e claridade”; “tudo aconteceu/nos mastros do poema” (conotando o mastro da bandeira da independência e a revolução somente poética); “darei uma narrativa obliterada/ Uma esparsa nomenclatura sedenta de heróis”; “o sistema que lhe extorquiu/a linha vertebral, o nome, o caminho do Oriente”; “africano em África desterrado”; “híbridos forros”; “um falcão real envolto em lianas”. Assim se complementa o gosto e a necessidade das referências explícitas a São Tomé e Príncipe e África, à História do arquipélago (Fernão Dias, Amador, Independência) ou à organização económica (a roça, os serviços, as minas sul-africanas), como escrita sustentada em pilares da memória e das formações socioeconómicas projectando-se em estética.

Poesia de palavras e referências simples, aparentemente simplista (como a de Agostinho Neto, que esconde trabalho persistente), mas metodicamente retocada, profundamente sensível, com sentimentos articulados com a racionalidade da memória histórica e pessoal. Teve a lucidez de não incluir poemas dispersos mais juvenis e menos conseguidos. Ainda assim, gosto menos de poemas como “Ilha”, “Sabemos agora” ou “Roça”. Porém, há textos incontornáveis, antológicos; p. ex., “Afroinsularidade” (histórico-cultural) ou “Vila Maria Número 6” (evocação sentimental do quotidiano simples). A autora consegue o difícil equilíbrio entre a notação sentimental e a anotação material. A poesia são-tomense precisava de um livro destes, de

uma poetisa das novas gerações, algo que não existia, fascinante também por ser desta mulher, jornalista em Londres, porém apegada ao terrunho e marulho natais.

2 – Inocência Mata: uma voz crítica inquieta

Inocência Mata, docente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é um dos mais importantes nomes dos estudos literários africanos de língua portuguesa, autora de uma obra incontornável. Com a recolha de textos de variada origem sobre a *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, torna-se referência crítica desta literatura, e de todas, ao tomarmos este livro como paradigmático de tais estudos. Em duas partes, aborda temas que lhe são caros, e fundamentais nas cinco novas literaturas africanas, como o texto colonial, a terra, a nação, a identidade/alteridade, o espaço africano literário da “lusofonia”, o estatuto periférico, a sátira, o feminino, a representação do real ou a oralidade, além de dedicar estudos a Pepetela (o mais contemplado), João Melo, João Maimona, José Luís Mendonça, Leonel Cosme, Adriano Botelho de Vasconcelos, Ernesto Lara Filho ou José Eduardo Agualusa.

Autora, no plano crítico, sobretudo de dois livros relativos a São Tomé e Príncipe, de onde é natural – *Emergência e Existência de Uma Literatura* (1993) e *Diálogo Com as Ilhas* (1998) –, além de outros, Inocência tem escrito sobre as outras literaturas, numa perspectiva de compreensão dos seus mecanismos ideológicos, simbólicos, expressivos e de sentido, cuja explicação passa também pela elucidação das condições de inserção na sociedade marcada pela história e, portanto, pela política. Todavia, diga-se, não privilegia a crítica ideológica (sociocrítica ou ideocrítica), mas exerce uma crítica semiótica com particular deferência, cada vez mais, pela linha dos estudos culturais.

Com um discurso que se afasta tanto da matriz que Manuel Ferreira representou quanto das de Alfredo Margarido e Mário Pinto de Andrade, embora, de certo modo, deles recolhendo o magistério crítico (o que vai sendo inelutavelmente uma raridade), a ensaísta trilha o caminho de uma argumentação perspicaz, moderna (não pós-moderna) e teoricamente sempre apoiada, num estilo marcado pela armadura universitária, que se posiciona como “voz autorizada”, não facciosa, sobretudo nos anos 90 e, melhor ainda, na segunda metade da década. Dois exemplos maiores são os textos “O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – Memória histórica e identidades reconstruídas” e “A imagem da terra na literatura angolana: uma viagem ao rizoma da nação literária”. Neles, vemos a conjugação imbricada de *três questões fulcrais* no estádio de desenvolvimento destas literaturas, em que a angolana serve de padrão: a construção da *identidade/alteridade* literária; o uso da *história* política, social e institucional na ficção;

a formação de um *imaginário nacional* na literatura, por via, entre outros processos, da prospecção mesológica (a terra), civilizacional (a tradição) e utópica (o projecto).

Lança um alerta, que o leitor deve reter quando lê literaturas africanas: é um perigo reduzi-las e aos seus escritores, tão diversos, a “aspectos de uma mesma *realização lusófona*”. Propõe a substituição do conceito de “raízes”, que acha conservador e reaccionário, pelo de “rizoma” da nação literária (indo a Deleuze e Guattari, mais Edouard Glissant). Inocência acrescenta ao “rizoma” psicomarxista a recusa da “base orgânica” para o processo identitário angolano na literatura, baseando-se em E. Said, H. Bhabha e B. Anderson, apelando para o princípio da não-contradição, não de homogeneização, mas precisamente de historicidade, de aglutinação da diversidade num projecto em processo contínuo. Fala em *remitologização* e na capacidade *alegórica* da mais moderna literatura angolana. Penso que a autora, contudo, ao conceder relevo à afirmação de Pepetela de que “só os mitos têm realidade”, entra em contradição com o seu desejo de pesquisar a “representação do real”, que é outra importante função do seu discurso, do mesmo modo que trocar o conceito de “raízes” (banalizado, do senso comum) por “rizoma”, não resolve a questão de a literatura, nesta fase, e sempre, não poder escapar à memória e, portanto, às “raízes”, que jamais foram definidas como exclusivamente telúricas, antes alargadamente culturais, simbólicas, inconscientes, etc.

A autora tem uma extrema cautela ao enunciar posições, argumentar e concluir. Nota-se isso, por exemplo, na crítica a *Estação das Chuvas*, de Agualusa, modelo de contensão interpretativa-opinativa. Mas vê-se que não gosta do modo como o escritor cruza a ficção com a história de Angola.

O que me parece um pequeno ponto menos sustentado (irrelevante, no conjunto) é o que chamo a “euforia feminina”, no estudo dedicado à produção poética das escritoras, quando lê o poema “O mamão” (1984), ou “frágil vagina semeada”, de Ana Paula Tavares, como resultado da “natureza feminina”, verificável em “palavras delicadas e metáforas sensuais”. Alguns poemas que integram esse tipo de palavras e metáforas escreveu-os David Mestre e podiam ter sido escritos por uma mulher, que, ironia biográfica, era “conquistador”, machista e, por vezes, rude com elas. Ser o discurso de Paula Tavares terno, afectivo e delicado não faz de “O mamão” um poema de *sensibilidade feminina*. Quando, baseando-se em Hegel, fala da “alma de mulher” (perigosa generalização de género) e da “subjectividade feminina como tal”, Inocência abandona a capacidade dialéctica, sucumbindo a uma mitologização, como outras que procura desvendar. A “escolástica”, assim, por vezes, rouba algum discernimento, como quando afirma haver uma “falsa intertextualidade dostoiévskiana” do conto “Crime e castigo”, de João Melo, o que retira força à leitura da subtilidade do escritor angolano: o protagonista, de facto, atormentava-se (não por razões nobres ou insondáveis, claro), mas a morte repentina da mulher que lhe complicava a *criminalidade*

afectiva resolveu-lhe o problema: mesmo um conto tão curto e bem humorado se pode relacionar com o clássico romance – porque não? Outras vezes, há outros pequenos descuidos, como o de se referir a uma “ideologia portuguesa”, difícil de definir e de entender.

Livro imprescindível, pelo alto nível de interrogação inquieta e apetrechamento, sublinhados com sagacidade e destreza intelectual.

3 – Paulina Chiziane: escrever para mostrar

A moçambicana Paulina Chiziane (n. em 1955) publicou o quarto romance, cujo motivo é o da condição feminina no seu país. Esta “história de poligamia” não difere das que encontramos nos livros anteriores quanto às implicações de um olhar feminino, ficcional, sobre os “mundos possíveis” construídos à imagem e semelhança de Moçambique: a grande diferença entre o Norte e o Sul, a cidade e o campo, o estatuto social do homem e da mulher, os ricos e os pobres, a guerra e a paz, a tradição e a modernidade.

Podia começar assim o romance: “Há homens com dez esposas e eu tenho apenas cinco. Sempre vos dei de comer, paguei pontualmente todas as despesas, visito religiosamente cada uma, o que vos falta?” (p. 280). Não começa, mas a fala de Tony é a pedra de toque da sua perspectiva de homem de meia-idade, forte na posição social, anímica e, pelos vistos, conjugal, pois tem mulher legítima, Rami, e ainda Julieta, Luísa, Saly e Maná, além de relações esporádicas com Eva, directora de empresa.

A protagonista, Rami, é casada com o comandante de polícia Tony, há muitos anos, que, às ocultas, mantém outras ligações com mulheres e casas mantidas por si, mas sem casamento. A partir de certa altura, desoculta-se o segredo, o que desencadeia um vendaval de acontecimentos imprevistos, caricatos, com alguma violência à mistura e uma mudança drástica nas relações humanas, nomeadamente entre as mulheres e os frutos do seu ventre. Tal como em *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1999), do angolano João Melo, expõem-se, de modo inclemente, cáustico, mas com fina ironia e um questionamento antropológico, o machismo e o oportunismo dos que enganam as mulheres (as tidas por legítimas e as outras), não suportando ser, por sua vez, enganados por elas e, no caso deste romance, das famílias que, em nome da tradição, tentam retirar dividendos (bens materiais) das situações.

A comparação da obra da primeira romancista moçambicana com a de Mia Couto é inevitável. Assim, é justo clarificar alguns aspectos, como o da técnica romanesca, da cosmovisão, das cosmogonias, da epifania da escrita, da relevância mediática. De um lado, temos o demiurgo de uma linguagem nova, na linha de Guimarães Rosa, José Luandino Vieira ou, relativamente a Moçambique, de Ascêncio de Freitas. A sua imaginação arregimenta a técnica do neologismo e da frase criando uma norma moçambicana, para pô-la

ao serviço de acções que se querem narradas por vozes castiças, mas que se exprimem arrevazadamente, com visões de mundo complexas, embora dando a impressão de serem provenientes do interior de Moçambique. As histórias são sobretudo contos de casos, atravessados por uma intensa ambiguidade, em que não se destrinça, tantas vezes, o imaginário rural do urbano. O resultado é um discurso terno e irónico, fundindo caricatura e simbolismo do mosaico cultural. É uma escrita ficcional sofisticada, talvez similar da luxúria discursiva ibérica, que conjuga a dramaticidade com o ludismo.

No caso de Paulina Chiziane, temos narradores que exprimem condições humanas devastadas, sobretudo femininas, trágicas, mesmo quando despertam o sorriso, através de uma linguagem simples, de norma quase portuguesa, como que dando corpo a novelas da vida real. A perspectiva é a de dentro das sociedades negro-africanas, com suas querelas regionais, os seus universos especificamente delimitados, as suas crenças expostas e disseminadas, em conflito frontal com a modernidade. É uma escrita demonstrativa, argumentadora, límpida e linear, de lancinante tragicidade, mesmo quando chacoteia, que apela à compaixão do leitor. Quanto a leitores, o resultado é desequilibrado: a escritora já merece mais do que aqueles que terá.

Por outro lado, o tema deste romance de Chiziane faz lembrar o livro do cabo-verdiano Germano Almeida, *As memórias de um espírito* (2001), em que o protagonista, ao morrer, junta inopinadamente todas as mulheres com que repartia afectos. O estilo de Germano, um pícaro, é habitualmente provocador de hilariedade. No romance, o espírito levava uma bela vida carnal e esse é o motivo principal do gozo, a par de constantes remessas para outros enredos e peripécias da sociedade cabo-verdiana e do mundo.

O romance de Chiziane, podendo remeter para a ética comportamental nas relações entre homens e mulheres (que são relações sociais, lembre-se), como se poderia supor, nos primeiros capítulos, pelo discurso sério e seco, pela tensão dramática, revela-se, aos poucos, uma diatribe aberta e descomplexada, mas acutilante, que se transforma numa espécie de farra hedonista, burlesca e simbólica sobre as causas profundas do mal-estar feminino. A autora vai complexificando as relações humanas, até se verificar a mudança radical da visão ética por parte de algumas personagens, que passam a aceitar o anteriormente inaceitável, sobretudo a protagonista, educada ao *modo ocidental*.

O espaço físico e social é, tal como em João Melo, o da capital, neste caso, Maputo. Para esse cadinho cultural convergem as mulheres e os homens de variados grupos e etnias. A esposa-rainha e as quatro damas, mais as restantes ocasionais, "amigas" ou "casos", representam diversificados modos de ver os homens e as mulheres e de sobrevivência na *selva* de uma sociedade em que escasseiam os bens de subsistência, mas também o afecto. Assim, compreende-se melhor as hipóteses de amores clandestinos de Tony (ou não tanto como isso), teúdos e manteúdos pelas suas capacidades finan-

ceiras, mas não bem-sucedidos, porque as exigências são demasiadas, embora elas se satisfaçam com o pouco que têm de afecto, dinheiro, filhos à toa, visto que, provenientes do interior, tornam-se realistas e dão graças aos espíritos.

A protagonista, qual Alice na capital das porcarias, vê-se ao espelho e confia-lhe a sua solidão e os devaneios, mas é na cumplicidade que tece com as outras pontas da mesma estrela que se vai afirmando como líder da emancipação, algo como a matriarca de um clã feminino cuidando do homem comum e *fazendo-lhe a cama*, numa armadilha fulminante, imprevista e saborosa. Quando a protagonista se auto-analisa, define a condição feminina e compartilha os seus dissabores, aprende também ela a arte da compreensão, distinguindo as diferenças entre as mulheres senas, tsongas, macuas ou macondes, pelo modo como vivem e trabalham, se enfeitam e comportam para enfeitiçar os homens, que escasseiam. O ódio transmuda-se em aceitação: "o país está cheio de mães solteiras".

Sem hipocrisia e sem tragédia de "pecado" (noção, de certo modo, alheia às mulheres do interior, quando não cristãs), as relações adensam-se de sabedoria, a família alarga-se africanamente, numa atmosfera de luta desesperada pela sobrevivência (em que todos procuram tirar proveito de tudo): "Amor polígamo é mesmo isto. Ter o homem nos braços a suspirar por outra (...) é mastigar a dor como alimento, engolir com saliva e encher a pança". Daí que o romance constitua uma busca das causas para tais estados conjugais (casamento, "lobolo", amigação), apresentando uma teoria do homem e da mulher, no quarto capítulo, e que se conclua que a sensualidade também é cultural e, por isso, se possa aceitar um "*parlamento conjugal*", vivendo em democracia sentimental e económica. As mulheres tramam artimanhas, unem-se contra o homem, vingam-se, desfazem compromissos cristãos e regressam às "raízes", ao "lobolo", tornam-se empreendedoras e casam a tradição com a modernidade.

O romance constrói-se, como é timbre da autora, com uma linguagem seca, enxuta, lapidar, predominando a imagem sobre a metáfora criativa, acessível a qualquer leitor, pois nele se pretende mostrar como "títulos, mulheres, casas, carros, propriedades" fazem perder a cabeça dos homens e como a vingança é possível através da tradição: a protagonista, dada falsamente como viúva, pratica o levirato africano com Levy (nome judeu), irmão de Tony, que não consegue suportar o castigo. Nesse acto, é como se todas as mulheres fossem vingadas, incluindo aquela figurante que teve cinco filhos, quatro resultantes de violações: pelos portugueses, pelos guerrilheiros de libertação, pelos comandos rodesianos brancos e pelos rebeldes da guerra civil. Uma pequena história funcionando como imagem das feridas abertas de um país.

Três mulheres-escritoras, em que tomar a palavra é fundamental para a confirmação da tomada de iniciativa e sua publicitação: dar voz a mundos

esquecidos, obliterados ou rasurados, em suma, mundos marginalizados, como são os das mulheres, ainda, em livros de narrativa ou poesia. Por outro lado, a emergência da voz crítica de Inocência Mata mostra que ela é, hoje, o estudioso africano de língua portuguesa com maior capacidade de análise e, sem dúvida, o mais lúcido e informado de quantos exercem a actividade, universitária ou não, de analisar e avaliar os escritores, seus textos e contextos. Uma notável conquista num mundo esmagadoramente masculino.

O TEXTO LITERÁRIO DE AUTORIA FEMININA ESCREVE E INSCREVE A MULHER E(M) CABO VERDE

Simone Caputo Gomes
(USP – Brasil)

“À identidade da nação soma-se a do assim chamado *gênero*. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a maneira de ser das mulheres cabo-verdianas.”

Primeiro tempo: apresentando Cabo Verde

As ilhas de Cabo Verde localizam-se no deserto do Sahel, o que lhes garante um clima tropical seco e semi-árido e solos pouco desenvolvidos (10% aráveis) também em virtude da origem geológica recente, vulcânica, do relevo muito acidentado, do fraco nível pluviométrico e da ação dos ventos.

“Sahel em pleno mar”, Cabo Verde sofre hoje a conhecida problemática saheliana do continente africano, caracterizada por longos períodos de seca e pelos problemas da desertificação e da erosão agravada pela ação humana. Tais fatores repercutem na escassa produção agrícola em um país essencialmente rural, no fraco estado nutricional das comunidades e na emigração da população de um “mundo saariano” em busca de melhores condições de vida. O aspecto arquipelágico de orografia difícil e dispersão bastante acentuada¹ concorre para o isolamento que leva ao seu oposto complementar: a mobilidade excessiva.

Em sua estrutura político-econômica, Cabo Verde é um Estado democrático que faz parte do grupo dos países considerados “menos avançados” e a análise dos principais agregados macroeconômicos do comércio externo e do financiamento da economia põe em evidência a fragilidade da economia cabo-verdiana.

* ABDALA JR., Benjamin. (1999), p.16.

¹ 10 ilhas, entre as quais o acesso se faz preferivelmente por avião em virtude das grandes distâncias, e 8 ilhéus.

Sob a designação de "Inserção Dinâmica de Cabo Verde no Sistema Económico Mundial – uma opção para o desenvolvimento económico e social auto-sustentado", o Governo apresentou, no seu Plano 1997/2000, o que considerava uma resposta ao desafio de desenvolvimento baseado na dialética entre fatores internos e externos da economia crioula. A ênfase foi colocada no desenvolvimento do mercado e do setor privado, dos transportes, das comunicações, do setor energético, na valorização dos recursos naturais, no saneamento básico e no meio ambiente. O desenvolvimento de recursos humanos, por tratar-se de fator decisivo no que diz respeito aos modelos de especialização, foi a meta fundamental do Plano de Inserção.

Sabemos que, em Cabo Verde, fatores económicos, sociais, culturais e a emigração masculina impactam diretamente a fragilidade da família, com conseqüente instabilidade da mulher e dos filhos menores. Cerca de 60% da população crioula é feminina, sendo 33,5% constituída por famílias chefiadas por mulheres. Por conseguinte, o investimento na promoção da condição feminina tem efeitos multiplicadores que se estendem da família à nação.

Os dados do último Censo indicam que a maioria das famílias cabo-verdianas habita as zonas rurais (em proporção de 2:1 em relação às zonas urbanas), particularmente tocadas pela pobreza, apresentando ainda um baixo nível de instrução, de escolarização e de formação profissional. Cerca de 80% dos filhos nascem fora do casamento e, em 14% das famílias, a mãe solteira sustenta a casa e a família numerosa. Nas zonas rurais, 62% dos chefes de família são mulheres e 51% das mulheres conduzem explorações agrícolas; as demais são assalariadas nas Frentes de Alta Intensidade de Mão de Obra (FAIMO) – onde chegam a representar 60% em domínios como floresta e conservação de solos e águas –, nas cooperativas e no comércio.

No que concerne à Educação, do total de analfabetos, a mulher representa cerca de 64% e, das mulheres chefes de família, 62,5% não têm qualquer instrução. O nível de escolarização impacta fortemente a variável natalidade, havendo uma diferença de 4 (quatro) entre o número de filhos das mulheres menos instruídas e das mais instruídas.

Quanto à estrutura demográfica, Cabo Verde apresenta, segundo o último Censo, uma tendência para o equilíbrio dos sexos, ou seja, à nascença há uma proporcionalidade entre os sexos. Mas a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados num passado histórico e num ordenamento jurídico não muito distantes, que impunham a superioridade masculina.

Ao aderir em novembro de 1979 à Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação em Relação às Mulheres (CEDAW), Cabo Verde acolheu no seu ordenamento jurídico um dos instrumentos necessários para a materialização de sua política de assegurar que as mulheres tenham direito de tratamento ao dispensado aos homens, já que sempre

estiveram presentes, participaram e lutaram juntamente com eles para o nascimento e a consolidação do país.

A evolução da condição feminina crioula acompanhou a trajetória histórico-política em Cabo Verde. Vamos, em passos rápidos, caminhar com ela.

Num primeiro momento, em virtude das questões coloniais, a mulher era impedida de extravasar o limite do trabalho doméstico, cabendo ao homem o poder de decisão na gestão do lar e na educação dos filhos.

Com a emigração em massa proveniente do declínio das condições de vida no Arquipélago, na ausência do homem a mulher obrigava-se a ser chefe, gestora da economia familiar e representante dos negócios do marido (inclusive poupança e aplicação das remessas oriundas da emigração).

Num terceiro momento, decorrente do seu bom desempenho nas tarefas mencionadas, a mulher passa a acumular tarefas e papéis que ultrapassam a condição de mulher-mãe, lançando-se de forma mais efetiva no espaço público.

Atualmente, já encontramos em Cabo Verde mulheres trabalhando na estiva, na construção civil, nas forças de segurança pública, na venda de água em chafarizes, na produção agrícola, na pecuária, nos trabalhos em estradas – redutos considerados anteriormente como masculinos – lado a lado ao desempenho de serviços de doméstica, servente (97% de mulheres nas FAIMO), vendedora de pescado ou de hortícolas, cabeleireira, costureira, bordadeira, doceira, considerados tradicionalmente como trabalhos femininos. Nos setores da indústria de confecções, de calçados, extrativa e de conserva de peixes, a mulher representa o maior volume de mão-de-obra, apesar da importância reduzida dessas indústrias no PIB (11%). Quanto aos cargos de decisão, a presença da mulher se destaca nas atividades de serviços (comércio, hotelaria, restauração), indústria extrativa, serviços sociais e coletivos.

A trajetória política de Cabo Verde fornece-nos também subsídios importantes para destacar as ações afirmativas no que diz respeito às conquistas da mulher nos campos social, político e jurídico.

Na Primeira República (de 1975 a 1990), a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), criada em 1981 com base nos princípios políticos do PAICV e composta por mulheres que participaram no processo de luta pela independência de Cabo Verde, contribuiu decisivamente com suas intervenções para que o processo de igualdade se refletisse nas áreas da sobrevivência, saúde, educação, economia, informação e formação. Hoje constitui uma organização não-governamental, que insiste na sensibilização da sociedade crioula para que valorize o papel da mulher no processo de desenvolvimento.

Na Segunda República, após a abertura política e a realização das eleições pluripartidárias (1991) vencidas pelo MPD (Movimento Para a Democracia), atribui-se à mulher um maior protagonismo ao incrementar políticas especialmente dirigidas a ela no III Plano Nacional de Desenvolvimento:

uma maior integração das mulheres no processo de modernização da agricultura; o desenvolvimento do emprego feminino e das cooperativas de mulheres; o acesso ao crédito e a criação de projetos de desenvolvimento para mulheres; a adaptação da escola às condições socioeconômicas das mães; o desenvolvimento do ensino pré-escolar como um direito da criança e uma forma de libertar as mães para o trabalho fora do lar; a representação equilibrada nos órgãos legislativos e de decisão.

Com a abertura política, inúmeras associações foram criadas pela sociedade crioula para discutir a problemática da mulher cabo-verdiana, dentre as quais se destacam a MORABI (Associação de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no Desenvolvimento, 1991) e a Associação das Mulheres Empresárias (1992).

Em 1994 foi criado o Instituto da Condição Feminina (ICF), com a finalidade de integrar efetivamente a mulher em todos os domínios da vida social, econômica, política e no desenvolvimento auto-sustentado do país.

Em 1995, Cabo Verde participou da Conferência Mundial de Beijing e adotou a Declaração e o Plano de Ação Mundial para as Mulheres. A partir daquele evento, o Governo de Cabo Verde traçou como objetivos: prevenção para reduzir a maternidade precoce e a paternidade irresponsável; aumento dos rendimentos das famílias chefiadas por mulheres; aumento da atenção da sociedade cabo-verdiana para a problemática da condição feminina.

O Plano de Ação Nacional das Mulheres (1996-2000) definiu como áreas prioritárias: o reforço da capacidade institucional; o desenvolvimento rural e da pesca; a educação, a formação e o emprego; a saúde e os direitos reprodutivos; a mulher e a informação/comunicação; a mulher e a emigração.

O Plano Nacional de Desenvolvimento 1997-2000 propôs ações para eliminar os obstáculos jurídicos, econômicos e sociais a uma participação ativa da mulher cabo-verdiana nos espaços público e privado, através de uma estratégia cujo foco eram as relações de gênero, concorrente para conduzir progressivamente a uma parceria entre homens e mulheres. A aprovação da lei que estabeleceu a fixação de cotas para mulheres nos partidos políticos e o programa de incentivo às iniciativas do empresariado jovem, prevendo bonificação maior quando no capital social das candidaturas apresentadas a maioria fosse detida por mulheres, são bons exemplos da eficiência daquelas ações.

O Plano Nacional de Luta contra a Pobreza, elegendo a mulher como destinatário privilegiado, destaca os seguintes eixos: promoção da integração das mulheres pobres nos circuitos econômicos; reforço da capacidade da mulher em desenvolver microempresas e atividades geradoras de rendimento, através da formação e informação; promoção do acesso da mulher aos meios produtivos e a outros recursos pelo microcrédito; ações para melhorar a competitividade da mulher e das jovens, em especial, no mercado de trabalho, através de adequada educação e formação profissional.

Mesmo com todas essas conquistas, subsistem social e culturalmente diversas formas de limitação que negam à mulher a cidadania plena. O labor doméstico não é incluído nas estatísticas nacionais como força de trabalho, assim como a agricultura doméstica produzida não é contabilizada no PIB.² A violência familiar é outro obstáculo e a persistência da prostituição, do turismo sexual e do tráfico de mulheres agrava o quadro da violência na sociedade cabo-verdiana, sendo a coação sexual muitas vezes praticada em casa, ocasionando um índice elevado de homicídios e ofensas corporais graves aos companheiros, praticados por mulheres constantemente espancadas. Maternidade precoce, aborto clandestino, filhos sem pai, alcoolismo e até loucura são algumas consequências cerceadoras da emancipação feminina abstraídas do contexto psicossocial que envolve a mulher crioula.

A Literatura não poderia estar alheia às mutações históricas.

Centramos a nossa pesquisa na Escritura de Autoria Feminina em Cabo Verde partindo do pressuposto de que ela objetiva, sobretudo, dar *visibilidade* e voz à historicidade das mulheres. Desenha, à luz da história das mentalidades e da história do social, uma *história de olhares situados*³ e concebe a construção do objeto a partir da politização do lugar de enunciação, preocupando-se em traçar uma história cultural dos espaços e identidades femininas, bem como das modalidades de relações entre os sexos sociais. Estas relações não partem de critérios de exclusão, mas de inclusão, acolhendo as novas masculinidades possíveis em tempos de alargamento das esferas de ação da mulher, que conquista cada vez mais o espaço público. Cabe ressaltar, pois, que a identidade de gênero define-se na experiência compartilhada.

Observemos como os textos literários femininos, “vozes da margem”, recortam e escrevem a nação Cabo Verde à luz da síntese contextual apresentada no início deste trabalho com o intuito de facilitar o caminho do leitor não-iniciado nos estudos crioulos.

Segundo tempo: a Mulher lê e escreve Cabo Verde

“Imagens que reconheço mas que a câmara não captou como eu vi, como vejo ainda. Outro olhar. [...] Eu, a mulher, questionando os papéis que a sociedade me impõe”⁴

Investigar a escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde

² Ressalte-se que, em Cabo Verde, poucas instituições dão tratamento estatístico a assuntos que digam respeito à mulher, mas procuraremos aqui destacar os que, já examinados por órgãos nacionais e internacionais, comprovadamente afetam o seu cotidiano e, consequentemente, o cotidiano crioulo.

³ Marcados por *lugares* como gênero, raça, classe, etnia, orientação sexual, geografia etc.

⁴ ALMEIDA, Sara. (1993), p. 63 e 23. Montagem.

supõe compreender em que solo sociocultural as iniciativas se fundam: “As noções de *linguagem feminina* ou mesmo de *identidade feminina*, enquanto construções sociais, exigem a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas.”⁵

Lembramos que a pesquisa histórica feminista, para dar conta das subjetividades plurais emergentes, lança mão de uma hermenêutica do cotidiano,⁶ que procura documentar e analisar aspectos concretos da vida dos seres humanos em sociedade. Dessa forma, a historiografia feminista tem o caminho metodológico aberto para a possibilidade de construção das diferenças e de explorar a diversidade dos papéis informais. A emergência do privado e do cotidiano na cena dos estudos históricos permite mostrar com toda força a presença dos “segmentos subalternos” e das mulheres e os deslocamentos produzidos pelo feminismo têm propiciado a assunção de novos temas e perfis⁷ que contam as experiências das mulheres e que nos permitem reconhecer a origem de crenças e práticas sociais que as estigmatizam.

Em nossa investigação temos detectado um mosaico de olhares femininos sobre a realidade das ilhas – expressos na poesia ou em prosa –, assumindo a temporalidade histórica do tema e tentando acompanhar a escritura literária na apreensão do ser através da experiência vivida, do cotidiano em transformação.

A escritura literária de autoria feminina em Cabo Verde tem procurado empreender a viagem ao espaço crioulo, notadamente aos “mundos” habitados e criados pela mulher, que têm por base a casa como metáfora nuclear, a imersão no privado⁸ e no pessoal.

Antónia Gertrudes Pusich (S. Nicolau, 1805-1883), referida por Manuel Ferreira como um dos primeiros autores africanos lusófonos a publicar e alcançar prestígio nos meios literários (lisboetas), começa a compor a galeria de escritoras que vai mudar o “rosto” do cânone cabo-verdiano, marcadamente masculino. Maria Luísa de Sena Barcelos (ou Africana) e Gertrudes Ferreira Lima (Humilde Camponesa) são poetisas que com ela participam no *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro* (1851-1932). Sílvia Crato Monteiro e Yolanda Morazzo (1928) vão dando maior visibilidade à pro-

⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). (1994), p. 14.

⁶ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. (1994).

⁷ Novos temas da produção historiográfica e outros perfis femininos vão ser tratados e aprofundados: a louca, a bêbada, a drogada, a lésbica, a celibatária, a altiva, a vencedora, ao lado de perfis tradicionais como a avó, a mãe, a filha, a prostituta etc.

⁸ Em Cabo Verde, a prática da matança do porco alegoriza a relação da mulher com o privado/intimo, enquanto delimita o lugar ocupado por cada gênero no cotidiano. O homem amarra, sangra, chamosca, raspa, abre e desmancha o animal (tarefas secas e externas, de fora de casa). A mulher apara o sangue, separa as carnes, prepara-as para conservação, derrete o toucinho, lava as tripas, confecciona os enchidos, tarefas (*de dentro de casa*) associadas às partes úmidas e *internas* do porco.

dução feminina, com sua colaboração no *Suplemento Cultural*. Morazzo, pelos anos 1960, canta a terra cabo-verdiana (S. Vicente), diversificando posteriormente a ambiência do seu discurso com a radicação em Angola.

Mais próximas de nós, algumas com tímidas tentativas na Revista *Mujer* (da OMCV), outras com textos antologiadados em *Canto liberto* (1981) e *Mirabilis: de veias ao sol* (1991) ou com livro próprio, Alice Wahnon Ferro (1940, S. Vicente), Alcília Borges (1966, S. Vicente), Ana Julia Monteiro de Macedo Sança (1947, Santiago), Arcília Barreto (1945, S. Vicente), Dina Salústio (Bernardina Oliveira, 1941, Santo Antão), Eleana Lima (1965, S. Vicente), Eunice Borges, Lara Araújo (ou Madalena Tavares, 1951, Sal), Lúcia do Rosário (1961, S. Nicolau), Luísa Chantre (1964, Sal), MG’Nela (Helena Regina R. M Teófilo, 1959, S. Vicente), Manuela Fonseca, Margarida Moreira, Maria Guilhermina, Maria José da Cunha (Ilha Brava), Maria Lúcia do Rosário (1961, S. Nicolau), Nely (1964, Santo Antão), Paula Martins (1957, Santiago) e Vera Duarte (1952, S. Vicente) dão continuidade à tarefa de construir um discurso poético feminino em Cabo Verde.

Em prosa, transitando por vários gêneros – conto, crônica, romance, novela, ensaio –, a escritura literária de autoria feminina segue um “projeto” claramente vinculado às vivências do cotidiano cabo-verdiano⁹ (*vidas vividas*), retratando-o em diversos níveis: regional, nacional, na diáspora e/ou lançando-se para o universal, sob o crivo da história ou da memória.

Leopoldina Barreto (1937, S. Nicolau), com o romance *Monte Gordo*, 1997; Maria Helena Spencer (1938, S. Vicente), com textos sobre a experiência cotidiana da mestiçagem e da emigração no periódico *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, e Rosa de Saron, colaboradora de *Fragmentos e Artilheira*, são algumas produtoras de prosa literária ainda com pouca projeção e rara fortuna crítica.

Maria Margarida Mascarenhas (1938, S. Vicente) figura em *Sêlô, Cabo Verde e Presença Crioula*, e apresenta a mulher e as relações familiares, tanto no espaço insular (de seca e fome) quanto na diáspora. Seu livro *...levedando a ilha*, precedido de um *Testemunho da Autora* (“EU contista me confesso”), propõe a leitura dos contos “como percurso biográfico [...] onde se entrevê o enquadramento sociocultural do livro”¹⁰ e destaca uma personagem: o Povo cabo-verdiano. Processos e temas são à partida revelados ao leitor: a proximidade entre narração e poesia, entre a tradição do conto oral e a narrativa escrita; a identificação da contista com os retratos de Toia, Conceição, de muitas vozes sufocadas ou libertas, vozes de cada ilha levedando a ILHA (Cabo Verde).

Do grupo de *Certeza*, Orlanda Amarílis (1924, Santiago) presenteia o leitor com três antologias de contos, nos quais se sobressai a literatura da

⁹ E por isto vamos dar mais destaque aos textos em prosa.

¹⁰ MASCARENHAS, Maria Manuela. (1988), p. 7.

migrante-mulher, repartida entre o espaço lisboeta (representado pelo Cais-do-Sodré) e a terra-mãe (representada por Salamansa), ou dividida entre ficar no Mindelo e debandar para S. Tomé ou para a América, Portugal, França, Suíça.

Das mais antologiadadas e estudadas escritoras africanas, Orlanda é uma contadora de *causos*, sobretudo através de vozes femininas.¹¹

Continuando o percurso da prosa em voz de mulher, Ivone Aída (S. Vicente) dá título ao volume *Vidas vividas* a partir do mote: “E um ror de velhinhas desfilando/ Olhares tristes, mãos estendidas/ Que *vidas* mal *vivi-das*!”¹² Nha Joana, com o canhoto na boca desdentada, e Nha Chica encabeçam o séquito de velhinhas que esmolam pela *cachupinha* de todos os dias.

Fátima Bettencourt (1938, Santo Antão), em *Semear em pó: contos*, também constrói as narrativas a partir da presença feminina, colocando-a sempre em relação com personagens-chave do círculo familiar ou do mundo crioulo. O fio condutor centra-se na menina ou adolescente que narra, compondo um vitral de fragmentos de recordações, “quadros vivos” em que a figura da mãe domina o universo familiar¹³ e se expande para a comunidade: “Oh menininha de Deus, tua mãe é uma santa [...] tomou conta da escola, tomou conta de todos nós desta ribeira e já não sabemos passar sem ela”.¹⁴

O título da obra, amplo, pode aludir ao trabalho agrícola (a sementeira, trabalho de Sísifo na terra seca, heroísmo de um povo que precisa inventar a água todos os dias); às tarefas ligadas à tecelagem, em que as mulheres separam, cardam, fiam a lã,¹⁵ confundindo-se com sua poeira; à tecedura do texto, contado ou escrito, ou à transmissão das histórias de geração a geração.

Além de retratar personagens, Fátima é uma *virtuose* na pintura de cenas, como poderemos adiante observar no relevo que daremos às *Cenas* apresentadas em *Um certo olhar* (Crónicas, 2001).

A obra de Dina Salústio (1941, Santo Antão) faz coro com a de Fátima Bettencourt quanto aos procedimentos de resgate da cultura tradicional e do exame agudo das chagas sociais; seus contos, que condensam a trama em curta-metragem, reiteram a associação da prosa com o poético ao dar relevo à *morna*, modalidade musical típica de Cabo Verde, que veicula a poesia

¹¹ Os livros de Orlanda Amarílis oferecem-nos um verdadeiro desfile de narradoras e personagens femininas: Andresa, Nina, Nha Concha, Titina, Bia Sena, Mam Zabêl, Linda, de *Cais-do-Sodré té Salamansa*; Nh’Ana, Piedade, Luísa filha de Nica, Luna Cohen, prima Bibinha, Nha Rosa, Mam Bia, Xanda, Nha Leocádia, Bina, de *Ilhéu dos pássaros*; Violete, Laura, Tosca, Maira da Luz, de *A casa dos Mestros*.

¹² RAMOS, Ivone Aída Fernandes. (1990), p. 59. Grifos nossos.

¹³ Em Cabo Verde, a família constitui o centro de interesse da vida cotidiana e sua estrutura gira em torno da mãe. À mulher cabe o papel de guardiã dos espaços familiares.

¹⁴ BETTENCOURT, Fátima. (1994), p. 16.

¹⁵ Escalonadas por tarefas e experiência. Quanto mais velha a artífice, maior o seu prestígio.

oral. Tradicionalmente canto de mulher, o entendimento do lugar cultural da *morna* no mundo cabo-verdiano pode derramar outras luzes sobre a significação do título do livro: “música eram as noites” é uma leitura para “*Mornas eram as noites*”. E música de mulheres, em que a mulher é a peça principal. Para além, música de nacionalidade e identidade. Como preâmbulo à coletânea, a autora assinala: “[...] De como elas se entregaram aos dias.”

Verdadeiro livro-ícone da assunção da voz e da ação femininas (do silêncio ao grito) no mundo crioulo, canto/conto de mulher sobre a mulher cabo-verdiana, *Mornas eram as noites* apresenta-nos a cumplicidade e a curiosidade femininas, o machismo e sua revisão crítica (por parte da mulher e do próprio homem), a liberdade (adiada ou assumida), a loucura, a bruxaria, a bebedeira, a prostituição, a maternidade precoce, a violência conjugal, as crianças abandonadas, a miséria e a delinquência infantil, a pedofilia, entre outros temas.

Dina Salústio, um dos olhares mais contundentes sobre Cabo Verde transposto para a linguagem literária, dá relevo ao seu foco:

mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher [...]¹⁶

Sara Almeida, em *Depois telefone (novela)*, também faz a sua opção de recorte da realidade: “Se eu quero conhecer o meu país, devo identificar o maior grupo a que pertenço – as mulheres”.¹⁷

Fátima Bettencourt complementa, facultando-nos suas estratégias:

Os textos da presente compilação são de génese vária [...] uns nasceram da observação directa da vida, por vias travessas, havendo ainda os que vieram directos da alma, de alguma dor profunda ou alegria banal, simples ditos ouvidos ao passar de imponderáveis acasos, instantes apenas suspensos do nada, leves toques de ternura ou de beleza, pensamentos fugazes que me levaram a uma compreensão maior da nossa vida, do nosso sentir, das nossas mágoas e esperanças, e o riso, algum, logrei descobrir no fundo da indignação que é, na maior parte dos casos, a alavanca da pena que humildemente venho manuseando.¹⁸

E Vera Duarte define uma das funções precípuas da escritura feminina:

“E como é linda esta folha de papel que nervosamente vou cobrindo de pequenas formas arredondadas que talvez morram no caixote de lixo mais

¹⁶ Entrevista concedida a Simone Caputo Gomes, 12 de novembro de 1994, Praia, Cabo Verde.

¹⁷ ALMEIDA, Sara. (1993), p.79.

¹⁸ BETTENCOURT, Fátima. *Um certo olhar*. Prefácio às crónicas. (2001), p. 13.

próximo ou levem ao próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito, injusta e sombria, mas, acima de tudo, MULHER.¹⁹

Enfim, as escritoras colocam em ação, em seus textos, a mulher cabo-verdiana, seja como protagonista, coadjuvante ou figurante de destaque, documentando a historicidade da participação feminina na construção e no desenvolvimento do país. A fim de que o leitor possa captar a perspectiva desses olhares femininos sobre o cotidiano crioulo, selecionei painéis, cenas e instantâneos que considero antológicos na composição de um coro de “vozes da margem”, organizando-os com o apoio de técnicas das artes plásticas. As autoras/artistas, por meio da magia da técnica literária, pintam verdadeiros retratos do cotidiano crioulo sob uma ótica feminina, objetivando destacar com maior concretude traços comuns e identitários. Encontram uma outra maneira de ler e escrever Cabo Verde e as “vidas vividas” pelas mulheres que constroem a nação.

Terceiro Tempo: Galeria de Cenas e de Vozes da Margem

[...] alguém organizava a paisagem e o tempo que melhor lhe agradassem, com a liberdade de um pintor ou de um contador de histórias²⁰

■ Flash: A Origem e a Identidade (Fátima Bettencourt, óleo pontilhado sobre tela)

“Não me canso de meditar na estória, certamente inventada por algum crioulo folgazão e sparajóde, que explica o nascimento das Ilhas do nosso Arquipélago: estaria o Criador em pleno acto de feitura do mundo quando, vencido pelo cansaço e pelo sono, teria deixado cair a pena com que se entretinha esboçando o que viriam a ser os montes, árvores, rios, elefantes, baleias, porcos e galinhas. Da caneta descuidada saltaram alguns pingos de tinta que surpreenderam o Pai Celeste, ao despertar, pois julgava ter retocado tudo havia já um bom tempo. Sorrindo porém com ironia e um pouco de malícia murmurou para os divinos botões: ‘Deixa lá, não me lembro de ter colocado aí esses pontinhos mas se estão ali, vão ficar. Serão as ilhas de Cabo Verde’. [...] Ele como ser supremo é que não podia jamais dar o braço a torcer e admitir que os tais pingos espalhados no mar eram obra do acaso.

Do acaso nascemos, por acaso fomos achados e não me admiraria nada que fosse obra do acaso o vovô branco ter botado o olho na vovó negra para gerar o mestiço mais inquieto e satisfeito, vaidoso e ingênuo que habita este planeta.

Até quando vamos nós continuar por aí perdidos à procura duma identidade? Até quando nos sentiremos divididos, um pé no nosso cantinho, um pé no resto do mundo?”²¹

¹⁹ DUARTE, Vera. (1993), p. 37.

²⁰ SALÚSTIO, Dina. Fragmento de romance inédito. (2001), p. 76.

²¹ BETTENCOURT, Fátima. (2001), pp. 327-328.

■ Painel: A Ilha-Mãe, as ilhas

Cena 1: Santo Antão (Dina Salústio, díptico, acrílica sobre tela)

*“Sou de Santo Antão. Vais encontrar em todos os contos Santo Antão. [...] É que a ilha está em mim. [...] É como se todas as ilhas de Cabo Verde fossem Santo Antão. [...] É uma ilha muito poderosa, possessiva. É a ilha a que vou quando preciso encontrar algumas coisas”.*²²

*“A ilha era apenas ela, no sentido inicial da concepção: intocada e intocável. [...] Ameaças, desafios, armaduras, sereias, gongons, veleiros, temporais e calmarias e o Mar do Canal, ainda eram partes do corpo da ilha mãe [...]”.*²³

Cena 2: São Vicente (Fátima Bettencourt, aquarela sobre papel)

“Mindelo vai a pouco e pouco tornando-se um estado de espírito. Baixa uma paz sobre mim quando piso este chão e ando pelas ruas, parando metro a metro, para um abraço, uma conversa amável, às vezes um alô apenas. É a minha cidade que me abre os braços e o coração e me sinto no colo mesmo da minha mãe, acalentada e confortada, em perfeita comunhão com todos e comigo mesma.

Filha adoptiva, é como se tivesse dado coices nas suas entranhas, tenho uma dívida impagável para com esta cidade, esta ilha, estes montes pelados, esta gente indômita.

Eu sei que ela está paradona, estagnada, morta, mas as suas tardes continuam cálidas, as suas noites plenas de magia, e aquele toque de morabeza permanece intacto nas suas gentes que, às vezes, se levantam sem saber se verão o sol baixar no Monte Cara antes de pôrem uma panela de-riba-de-lume. O cati-cati de cada dia, sempre difícil, mas não a ponto de perderem o riso bom, o requebro do andar, a piada inesperada, o dito picante, a graça infinita. [...]

*Bela amante adormecida [...] Quem semeará teus bairros de lares-oficinas, escolas-empresas e abrigará teus velhos, teus loucos, teus meninos sozinhos, teus artistas, tuas prostitutas ainda com a boneca escondida no travesseiro?”.*²⁴

Cena 3: Fogo (Fátima Bettencourt, carvão e sanguínea sobre papel)

*“Chego à Ilha do Fogo depois de 4 anos. Quanta coisa aconteceu, entretanto, quanto sofrimento. [...] Subo a Chã das Caldeiras com um sentimento misto de temor e espanto perante o cenário apocalíptico que nos provoca um nó na garganta ao mesmo tempo que nos sentimos ínfimos seres vulneráveis frente aos mistérios da natureza. Nem uma palavra. Fico ali muda e contemplo apenas a grandeza do cataclismo que atingiu aquele lugar e a força da própria natureza na tentativa de superar as perdas e fazer vencer a vida. Maior do que isso só a coragem das gentes da Ilha voltando às suas tarefas, preparando as enxadas e as sementes, lançando-as à terra e vendo a chuva fazê-las crescer em beleza e promessa de sustento. Uma explosão vulcânica são sete anos de fatura – diz o povo da Ilha em tom desafiador como quem não se importa de pagar o preço”.*²⁵

²² SALÚSTIO, Dina. Entrevista a Simone Caputo Gomes, 1994.

²³ SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. (1994), p. 21.

²⁴ BETTENCOURT, Fátima. (2001), pp. 49-51. Grifos nossos.

²⁵ Ibidem, pp. 269-270.

Cenas 4 e 5: O Arquipélago (homenagem a Jorge Barbosa)

Cena 4: Uma visão da insularidade (Dina Salústio, guache sobre papel cartão)

"A literatura cabo-verdiana revela o cabo-verdiano, ele próprio, que só se compreende na insularidade. [...] E nesta viagem ao encontro da literatura, antes de qualquer outra visão, surge-nos o mar enorme e sem fim, ditando o rumo, traçando rotas, revelando distâncias, marcando o silêncio. Imposições que vão definir as relações entre a ilha e o ilhéu. [...] cheiros do mar que o isola do resto do mundo, [...] e em atitude quase mítica entrega-se desarmado e só à insularidade, relação e sentimentos que constituem um autêntico maná, matéria prima para a escrita. [...] já cheguei a pensar que o recurso à insularidade poderia ser uma forma do escritor se vingar dela. [...] A insularidade que me faz medrosa, insegura e frágil e que traz consigo essa saudade, companheira dos ilhéus, limitados pelos mares, pelos medos e pelos mitos; definidos sem heroicidades, sem risos, sem direitos; sonhos, filhos de cruzamentos, penetrações, violências, soberanias; sonhos de todos os portos do mundo, de todas as cartas do mundo; de todas as caras do mundo".²⁶

Cena 5: Cabo Verde, espaço aberto para o mundo: (Dina Salústio, aquarela sobre tela)

"Se eu algum dia estive presa à cabo-verdianidade, acho que já ultrapassei esta fase. [...] Ser cabo-verdiano é assumir um lado bonito, mas assumir também todos os lados horríveis [...]. É uma sociedade de stress, de conflitos, porque somos de raças diferentes e pobres, pelos ciclos de fome. Mas eu [...] acho que todas as outras gentes têm os mesmos lados. Não tenho tido necessidade de afirmar-me como cabo-verdiano. [...] As nacionalidades são defesas que nos afastam das outras pessoas".²⁷

Painel: O Ambiente

Cena 1: O Sahel (Dina Salústio, giz pastel sobre papel pardo, com efeitos fauve)

"Ao primeiro toque nada acontece: rochas escarpadas, vales profundos, ventos enlouquecidos no princípio dos tempos, mar revoltoso, praias infundas. Há também o sol. Eterno e impiedoso que nos queima o ventre, a terra e os cascos: os nossos e o das cabras, nossas de todos os dias.

A certeza do deserto nas areias que voam livres pelos caminhos abertos".²⁸

Cena 2: A seca (Dina Salústio, serigrafia em madeira)

"Somos um país seco, de seca garantida. [...] O crioulo, a partir de Junho, começa a incubar dentro de si um ser ruim, desconfiado, medroso, inseguro. E à medida que os

dias passam e os meses entram e saem, os olhos ficam enviezados entre o céu e a terra, os lábios desaparecem nos encovados do rosto, resmungando por tudo e nada sobre a ingratidão, as chuvas, a maldição das ilhas, os pecados cometidos. Traído, porque as nuvens maninhas mais uma vez cumpriram o seu destino de negar à terra o consolo da água, o crioulo enraivece-se contra tudo o que o rodeia. Torna-se insuportável de tão intolerante, tão feio, tão desamado. [...]

Eu fujo dos meus patricios nos meses das águas frustradas. Eu fujo de mim. [...] Somos todos uma ameaça colectiva, de tanta tristeza. [...]

Afasto-me e, no engano do sonho que me ensinaram a sonhar, vejo uma rua, uma aldeia, uma ilha, todas as ilhas regadas, verdes de chuva clara, com gargalhadas de chuva na boca dos meninos, com risos de chuva nos olhos dos homens, com o perfume da chuva nos corpos das mulheres. [...]

Depois, recuso acordar, temendo enfrentar a cidade seca, as gentes secas, os amores secos".²⁹

Cena 3: A chuva: esperança ou desolação (Vera Duarte, afresco)

"Num céu de um azul indescritível navegam nuvens carregadas de esperança.

Pouco abaixo uma terra fissurada por anos de seca, desesperadamente espera que as nuvens se precipitem sobre ela abençoando as sementeiras dolorosamente parturientes, as almas ressequidas e as rochas escalabradas. [...]

Quando finalmente a esperança sorrir num céu carregado de nuvens e num arrepio da pele mal agasalhada, as águas desabarão violentas e, sem compaixão, arrastarão para o mar profundo tudo o que foi esforço, entrega e devoção, nesta crença irrenunciável e dolorosa da chuva que virá".³⁰

Cena 4: A fome (Fátima Bettencourt, carvão sobre papel reciclado)

"Entre porcos e balaio pode muito bem ser a síntese da nossa vidinha na busca difícil da cachupa diária, a luta secular 'dessa outra gente aí, fraca e miúda' no dizer de Saramago.

O Dr. Baltasar dizia com muita graça e fruto do seu agudo sentido de observação que Caixa Económica de pobre em cabo Verde é o porco. Mas como? [...] nas fomes que assolaram o Arquipélago no passado houve gente que sobreviveu a comer lagartixas [...]. Fico a imaginar [...] quantos mais porcos vai ser preciso criar para erguer tantos outros lares".³¹

Cena 5: A cabra (Fátima Bettencourt, tinta acrílica sobre pedra preta vulcânica)

"Outro dia, na abertura dum Seminário, fiquei surpreendida com algumas coisas que vi e ouvi sobre a nossa fauna e flora e mais ainda com os riscos de desertificação progressiva e irreversível. [...] Quando falamos em desertificação de

²⁶ SALÚSTIO, Dina. Insularidade na Literatura Cabo-verdiana, ensaio. (1998), pp. 33, 34, 42.

²⁷ SALÚSTIO, Dina. Entrevista a Simone Caputo Gomes, novembro de 1994.

²⁸ SALÚSTIO, Dina. (1993), p. 24.

²⁹ SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. pp. 61-2.

³⁰ DUARTE, Vera. *A chuva*. (2001), p. 84.

³¹ BETTENCOURT, Fátima. (2001), pp. 163-4.

Cabo Verde vem logo à baila o papel destruidor da cabra que, sem ser esquisita, degusta com o mesmo apetite voraz uma erva, um jornal, uma partitura e até mesmo um edital de casamento.

Nessas alturas todos parecem esquecer que sem a cabra provavelmente não teríamos sobrevivido. Qual o ser vivente destas ilhas que simboliza melhor que ela a perseverança, a teimosia e a sobrevivência?³²

■ Painel: A Cultura

Cena 1: A morabeza (Fátima Bettencourt, acrílica sobre madeira)

"Enquanto eu apertava a mão do John [...], o rosto simpático na minha frente, pronto para ser amigo, tantos anos longe da morabeza da sua terra, quase esquece o crioulo e as idiossincrazias dos ilhéus, os abraços acompanhados de sonoras palmadas e convites para almoçar um caldo de peixe, uma cachupa, um modje [...] uma morabeza que apesar de nos ser tão cara vai desaparecendo da nossa prática quotidiana".³³

Cena 2: A culinária identitária – o milho, alimento e símbolo do país; o fogão tradicional rural; os pratos típicos (Orlândia Amarílis, mosaico sobre tela: colagem de areia, pedras e sementes de milho)

"Chiquinha acabou de arrumar as três pedras para o improvisado fogão quase no meio do quintal. Bostas secas de burro, papéis velhos e alguma lenha, arrumados entre as três pedras de granito, dariam a primeira fogueira para a goiabada. [...]"

Do quarto da titia ou de qualquer dos outros, descortinava-se o Pasmatório onde durante um mês se cantavam as ladainhas para a Senhora do Rosário. [...]"

As vozes das mulheres derramavam-se pelas casas da ladeira enquanto os dedos marcavam nas contas do rosário o final de cada ave-maria. O cântico, qual coro de carpideiras, espreguiçava-se pela noite. [...]"

Como eu gostava de ir atrás da titia quando ela ia à despensa. [...] A cozinheira ficava à porta e a titia ia dispondo os géneros para o dia. Deitava duas medidas de milho. Uma para cozer a cachupa, outra para moer para as papas. [...] Um saquito com farinha-de-pau para alourar com toucinho frito faria também parte da refeição".³⁴

Cena 3: O crioulo, língua materna, com suas variantes ilhoas (Fátima Bettencourt, litogravura em pedra calcária)

"Precisam 'beliscar', dizia-me há dias alguém querendo incentivar certo programa radiofónico a ser mais acutilante.

Fiquei a matutar na insólita sugestão. Na verdade se pensarmos bem, beliscão em Cabo Verde tem sentidos vários, nenhum deles o tal a que se referia o meu interlocutor. Na nossa gostosíssima língua mãe, expressão ideal das vivências crioulas, vamos encontrar 'picnic' na zona de Barlavento e 'tchaputi' em Sotavento, ambos mais utilizados para fins amorosos do que punitivos".³⁵

³² BETTENCOURT, Fátima. Crônica 'Ainda o ambiente'. (2001), pp. 39-41.

³³ Ibidem, p. 303 e 321.

³⁴ AMARÍLIS, Orlândia. (1989), pp. 95-96. Grifos nossos.

³⁵ Ibidem, p. 81.

Cena 4: A música identitária (Ivone Aída, óleo sobre tela)

"Ali, Linda encontrara realmente uma paz interior ao contemplar o horizonte, o oceano vasto e límpido, o céu estrelado e sem nuvens, as noites de lua cheia que a extasiavam, ouvindo Carlos dedilhando no seu violão mornas e coladeiras. Sentiu-se renascer ao ver a luta humilde e resignada contra a estiagem e a fê renovada em cada rosto, sempre alegre. Sentiu-se reviver nos braços de Carlos, dançando e cantando ao som da música típica caboverdeana".³⁶

Cena 5: A mulher, guardiã e preservadora do patrimônio cultural do Arquipélago (Fátima Bettencourt, acrílico sobre tela com textura)

"As brinholas, o cuscus, os chás de erva, os licores da Paula atraíram milhares de nacionais e estrangeiros, mobilizaram as câmaras de TV e até ultrapassaram as fronteiras das Ilhas indo parar à Televisão portuguesa, sei lá mais onde, levando consigo momentos de plena cabo-verdianidade.

Rebuscando receitas originais antigas, vasculhando papéis e memórias envelhecidas mas ainda muito nítidas e desenterrando segredos ciosamente guardados pelas velhas senhoras da Ilha de Santo Antão, a Paula conseguiu recriar sabores e temperos, gestos e medidas considerados já perdidos para sempre".³⁷

Cena 6: A representação imagética da ancestralidade (inspirada pelo trabalho de Laura Cavalcante Padilha, *Entre voz e letra*) – "Os velhos, a transmissão do patrimônio e o 'Teleolhar' globalizado"

(Fátima Bettencourt, tons de acrílica verde e terra sobre tela, díptico: Santo Antão e Santiago)

"Santo Antão é entre as nossas ilhas a que mais se orgulha dos feitos dos mais velhos guardando-os com carinho e passando-os a outras gerações".³⁸

"Uma zona histórica com seus sobrados, varandas de ferro, casinhas de meia-porta onde velhas de cachimbo se sentam para contar histórias aos netos impacientes na hora da televisão que os acaba levando, deixando a velha sozinha a derramar o seu olhar mortiço sobre as agressões que sofre a sua morada".³⁹

■ Painel: Retratos crioulos

1. Retrato do povo cabo-verdiano

(Vera Duarte e Dina Salústio, pintura livre a dedo, cola e anilina sobre papel)

"Somos filhos dilectos

De um povo herói do quotidiano".⁴⁰

"Esquece-se o deserto, a solidão e a sede, e os homens e as mulheres milagrosamente reinventam ilhas para além do mundo, com as pedras das rochas nuas, o sal da água azul, o sol do céu vermelho, o querer dos desejos queridos.

Quem falou em impotência?".⁴¹

³⁶ RAMOS, Ivone Aída Fernandes. (1990), p. 51. Grifos nossos.

³⁷ BETTENCOURT, Fátima. (2001), p. 302.

³⁸ BETTENCOURT, (1992), p. 99.

³⁹ Ibidem, p. 15. Grifos nossos.

⁴⁰ DUARTE, Vera. (1993), p. 98.

2. No mercado (Fátima Bettencourt, Aquarela)

"O mercado é uma beleza para os olhos. O colorido de mãos dadas com a abundância, nem sei como, num ecrã como este. Mas Deus é grande e das ribeiras e hortinhas perdidas nos vales recônditos saíram os rubros tomates, o feijão verde, o pimentão estuante de brilho e cor, o milho em todas as suas formas, reduzido a farinha, a xerém e a rolim, o côco, a mandioca, a batata, a couve, os temperos verdes fresquinhos, muita cebola verde e coentros e salsas, um cheirinho bom de terra molhada e fértil subindo até as narinas [...] Para quem entra no mercado como simples turista ou compradora, o cenário assemelha-se a uma aguardela, a beleza é de tirar o fôlego".⁴²

3. Esmola de Mérica (América), velhice e pobreza

(Orlanda Amarílis e Ivone Aída, díptico, carvão sobre papel pardo)

"O povo fora-se juntando do lado de fora. Aguardava. Não fora preciso avisá-lo. Ainda o vapor não havia alcançado o ilhéu Raso e já ele sabia: a esmola dos patrícios vinha pela Baía dentro. Na sua maioria eram mulheres velhas, andrajosas, de olhos encovados e cabelo engasgado pelo pó e falta de pente, escondido debaixo do lenço vincado de tanto uso. Parte delas viera arrimada ao seu pau de laranjeira, desde a Ribeira Bota, a arrastar os pés descalços e gretados".⁴³

"Chegou Sábado o dia das esmolas. Da Ilha da Madeira Fonte de Filipe e Fonte Inês, as velhas começaram a descer para a morada. Ponto de encontro, a calhar. Nha Joana, vinha mais à frente, tinha assumido um ar de sofrimento. Trazia uma saia remendada, pés descalços. O lenço às pintinhas azuis, mal lhe cobria os cabelos sujos. Na mão, um cestinho de carriço já esburacado e encardido serviria para arrecadar as esmolas. [...] A pouco e pouco as velhas foram formando grupos de seis, sete e até dez pessoas e enfileiravam-se às portas das lojas esperando. [...] Algumas traziam crianças pelas mãos, iniciando-as já, nessa vida de peditório e miséria".⁴⁴

4. País real e país virtual (Fátima Bettencourt, pintura digital)

"Um pouco mais perplexa fico quando vejo desenhar-se sob os meus pés dois países: um real e outro virtual. E, mais insólito ainda, em franca competição, sobrando para o cidadão comum uma dúvida atroz: qual é o real e qual é o virtual. Creio até ser esta ambigüidade uma das mais assustadoras sequelas da informática".⁴⁵

5. Retratos da mulher cabo-verdiana

Primeiro: Papel e evolução (Vera Duarte, acrílica sobre madeira, díptico)

"Elas invadem a cidade com o seu coloquiar alegre e barulhento, o sorriso alvo e rijo de mulheres que não hesitam face a nada para poder criar os filhos".⁴⁶

⁴¹ SALÚSTIO, Dina. (1993), p. 24.

⁴² BETTENCOURT, Fátima. (2001), pp. 33-4. Grifos nossos.

⁴³ AMARÍLIS, Orlanda. (1991), p. 53.

⁴⁴ RAMOS, Ivone Aída Fernandes. (1990), pp. 64-6.

⁴⁵ BETTENCOURT, Fátima. (2001), p. 541.

⁴⁶ DUARTE, Vera. (2001), p. 83.

*"Pelo tempo por que passei
deixei gravados os meus sinais
d'insurreição, revolta e rebeldia
e d'alegria para lá da dor [...]*

*d'escrava amarrada ao tronco
esperando a cruel chibata
de pobre jovem impubere
abusada por todos os senhores
de anónima operária exangue
aos desmandos do patrão
de triste esposa submissa
obedecendo ao rude senhor [...]*

*deixei gravados outros sinais
de jornadas de luta
de oitos de março
do repto de Rimbaud
do no woman no cry
da fantástica solidariedade
Pelo tempo por que passar
Deixarei gravados outros sinais
sinais de fogo
de sangue
e de amores"⁴⁷*

Segundo: Conceição (Maria Margarida Mascarenhas, óleo espatulado sobre tela)

"Conceição amava o deserto. Buscava sempre as achadas descampadas para brincar. O Mar nunca. Banhava-se no pó, sentia as pedras e brincava com as nuvens em permanente mutação ao sabor do vento. [...]

Quando as nuvens açuladas pelo vento doido cabriolavam no céu, projetando sombras velozes, Conceição corria desafiando as nuvens, desafiando o vento. [...]

Conceição irrompendo naquela paisagem de sol transparente que crestava a pele, as roupas, o lixo... O pó triturado, fúrinha solta arrastada pelo vento, mascarando as

casas e a palha das coberturas. A poalha nas gentes e nas coisas. A Ilha enfarinhada, crestada como os pães nos cestos de madrugada. [...]

Quase todos correndo para o Mar. E Conceição sob o sol virada para a Terra. Fincada no chão das Achadas, decorando as pedras".⁴⁸

⁴⁷ Ibidem, pp. 57-8.

⁴⁸ MASCARENHAS, M.M., 1988, pp. 14-15.

Terceiro. Prima Antónia (Fátima Bettencourt, alto-relevo em massa acrílica sobre tela)

"as mulheres foram separadas para que os senhores brancos pudessem escolher as que lhes convinham para as suas casas. Postas em fila foram examinadas minuciosamente até que um dos manda-chuvas parou em frente da prima Antónia, tocou-lhe o queixo, passou-lhe a mão pelo longo e sedoso cabelo e comentou apreciador:

– Você é de boa raça!!!

Ao que prima Antónia, altiva, respondeu:

– Com devida atenção e respeito, raça é raça de cabra. Eu sou de boa família. Minha avó era uma branca da Europa, mais branca do que o senhor." [...]

*Ela deixou um legado de coragem e inconformismo, um património de dignidade e nobreza que é dever de cada um conservar intacto e passar às próximas gerações".*⁴⁹

Quarto: Augusta (Fátima Bettencourt, acrílica sobre tecido, fauve)

"Toda ela era energia pura, os pés descalços não paravam quietos, com os braços roliços abraçava o próprio busto num visível esforço para se conter. Irradiava dela uma chama que na época eu não soube compreender mas agora não me surpreende que se mantivesse acesa e nítida nas minhas lembranças de muitos anos atrás. [...]"

*Minha mãe, meio desconfiada de tanta alegria de viver, resmungava contra o conteúdo duvidoso de algumas músicas de sua preferência. Até que um dia ela não apareceu no trabalho e mandou uma prima avisar de que estava passando mal por causa da gravidez. "[...] o homem que arranhou levou-a para Santo Antão e pô-la a trabalhar na estrada onde apanhou uma tuberculose. [...] Acabou morrendo, deixando o primeiro filho pois o segundo se fora por conta de uma diarreia ao sol e ao vento das estradas do Porto Novo. A minha mãe tomou conta do garoto e criou. É um dos meus irmãos adotivos. Vive na Suécia, dedica-se à música nas horas livres, um gosto que certamente apanhou quando boiava no útero materno".*⁵⁰

Quinto: Mulher anônima (Dina Salústio, carvão sobre papel pardo)

"A noite estava serenamente calma e o calor convidava a estar-se a olhar para as estrelas, preguiçosamente [...]. De lá das bandas do cemitério uma voz canta uma morna. Tudo normal se a voz não parecesse sair dos intestinos de algum bicho em vez de uma garganta humana, por muito desafinada que fosse. Era de uma mulher, reconheci com mais cuidado. Aliás, eram as vozes de duas mulheres. A segunda faz coro com obscenidades e a desarmonia, o desleixo transparecido e o despudor agridem os ouvidos. [...] Vêm-se aproximando. E estão bêbadas. [...] Sinto raiva. Agora posso vê-las no arco iluminado pelo candeeiro. Parecem-me jovens. [...]"

A noite não tinha mais magia. Acho que nem estrelas. [...] vou pensando, enquanto desço as escadas.

*E os passos falam vergonha, humilhação e revolta. E pena".*⁵¹

⁴⁹ BETTENCOURT, Fátima. (1994), pp. 29-32.

⁵⁰ Ibidem, pp. 34-36. Grifos nossos. As músicas eram coladeiras, de ritmo rápido e conteúdo sensual.

⁵¹ SALÚSTIO, Dina. (1994), pp. 46-7. Grifos nossos. Canto feminino em coro, típico da morna tradicional.

Sexto: A vencedora e a oportunidade do grito (Dina Salústio, sangüínea sobre papel)

– Tens que largar essa maneira de estar, pôr de lado o marasmo que te envolve.

Parece até que estás a pedir esmolas à vida – dizia a vencedora. [...]

– Mas se eu não faço mal a ninguém! Se eu nem tenho inimigos!

– Ah! Ai é que estás – quase gritou a outra – tens que incomodar, mostrar que existes, perturbar, brigar com o mundo e contigo. Sobretudo contigo. É um treino que atrai bons fluidos. Os outros, vendo a coragem com que te desafiás a ti mesma, respeitam-te e temem-te. [...]

– Claro que não quero continuar neste vegetar e, para que saibas, luto, esforço-me, rezo, mas não adianta muito.

– Rezas? E como é que rezas? – grunhiu a outra, já no limite do que parecia a sua paciência.

– Rezo, peço a Deus...

– Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com Ele. Enfrenta-O como mulher. Mostra-lhe as tuas razões. Grita se for preciso. Ele é que te pôs aqui, não é? Pois que assumas a tua parte da responsabilidade.

*– Enfrenta-O. Deus gosta de mulheres fortes – gritou".*⁵²

6. Retratos do Cotidiano: Violência (Dina Salústio, sangüínea e nanquim sobre papel)

"Mulheres amachucadas. Homens maltratados. Crianças espancadas, de cabeças e mãos rebentadas, sorrisos desfeitos e olhos vazados.

Éramos um povo de brandos costumes. [...]"

*Na normalidade do quotidiano a violência ganha espaço e afirma-se. Alguns defendem que a nossa dureza vem das rochas, da fome e das secas. Outros encaixam-na na escravatura".*⁵³

7. A violência contra a mulher (Maria Margarida Mascarenhas, sangüínea sobre tecido)

"Levou-a para casa à força de pancada e brutalidade. Cheirava a bebida! [...]"

*Como suportara tantos insultos? Refugiou-se em casa da comadre, mas ele entrou e arrastou-a para fora sem fazer caso aos rogos da comadre. Espancou-a mesmo depois de terem entrado em casa. Os filhos choravam e armou-se um berreiro... o pior de tudo foi a paulada no ouvido. Ainda continuava a ir fazer tratamentos ao Hospital".*⁵⁴

8. Vivências crioulas: Cabo Verde no mundo, Cabo Verde e o mundo (Fátima Bettencourt, Mosaico de cacos de vidro coloridos)

"Pulverizado pelo mundo, o povo destas ilhas tem levado a cada cantinho deste planeta o seu toque de criatividade, a marca do engenho nascido da sua vivência em condições quase impossíveis, a sua malícia e a sua graça também frutos duma vida inteira em equilíbrio precário entre a desistência e a teimosia, esta sempre vencedora. [...]"

⁵² Ibidem, pp. 7-8.

⁵³ SALÚSTIO, Dina. (1994), pp. 44-5.

⁵⁴ MASCARENHAS, Maria Margarida. (1988), p. 20.

Saído das Fajãs e das Achadas ignoradas, galga o mundo [...], nunca desiste de passar aos outros a sua vivência crioula, o seu grogue, o seu tabaco puído, a sua cachupa, o seu violão, a sua língua. [...]

As histórias dessas vivências, desses encontros, desses choques, constituem um mosaico rico e colorido, pleno de vida e calor, e mereciam ser compiladas e contadas para glória do homem anónimo, a lenda viva que é o cabo-verdiano na diáspora.⁵⁵

Ponto Final

Do que pudemos depreender da “leitura em diagonal” que essas mulheres sem medo (como se define Fátima Bettencourt) fazem do mundo cabo-verdiano, a mulher é força atuante não apenas como mão-de-obra valiosa nos campos, construções e trabalhos domésticos, mas também na manutenção da família e, do ponto de vista que aqui mais nos interessa destacar, no resgate, na preservação e na transformação do património cultural crioulo.

Na cultura cabo-verdiana alicerçada na mestiçagem, o encontro das práticas africanas com a religião católica mantém-se pela ação feminina, que conservou os costumes do batizado, da boda, do culto ao padrinho e à madrinha, junto às superstições e práticas mágicas, ao recurso às botadeiras de sorte. A língua nacional, o crioulo, bem como as práticas e comportamentos são transmitidos pelas mães às crianças. Por via feminina são preservados o artesanato (rendas, bordados, cestos, artefatos de barro), a medicina tradicional (curandeirismo, parteiras, com seu cachimbo, remédios caseiros, rezas e histórias), o fabrico do sabão de purgueira, a culinária com função identitária (confeção da *cachupa*, do *pirão*, do *xerém*), e ainda o pilão⁵⁶ e a tabanca.⁵⁷

A manutenção da tradição oral dos contos fantásticos *da boca di tardi*, dos coros femininos que atuam nas cerimônias fúnebres⁵⁸ e nas guisas (comunicação da morte), da morna, do batuque, das *finaçons* e cantigas de trabalho entoados (e muitas vezes compostos) pelas cantadeiras tradicionais, como Ña Bibina Cabral, Ña Nasia Gomi, Ña Gida Mendi, Ana Procópio,⁵⁹ consagram, enfim, a mulher crioula como guardiã da memória e grande transmissora da cultura.

⁵⁵ BETTENCOURT, Fátima. (2001), pp. 57-8. Grifos nossos.

⁵⁶ Quando as mulheres pilam o milho, símbolo da identidade nacional, para preparar o *xerém*.

⁵⁷ Executada por mulheres que tocam percussão em panos, bolsas e garrafas de plástico, batendo nas coxas.

⁵⁸ As mulheres, além de terem a missão do choro, abrem o cortejo fúnebre e cantam os *réquiens*.

⁵⁹ Cf. a obra de Tomé Varela da Silva, importante no registro das tradições orais transmitidas por via feminina; sobre Ana Procópio, *Claridade*, 9.

A morna tradicional,⁶⁰ manifestação musical preservada pela mulher do povo, canta o trabalho na lavoura, a lavagem de roupa, o carregamento de mercadorias; a morna contemporânea, cuja musa é a Cesária Évora dos pés descalços, canta o amor (*crecheu*), a saudade, os povos irmãos africanos, o Caminho para S. Tomé.

As cantadeiras das ilhas, ao lado das escritoras que ora estudamos, criam e/ou perpetuam as manifestações culturais cabo-verdianas. Movendo-se entre o cantar e o contar, confundindo-se com a Terra, vão tecendo e semeando o passado e o futuro.

Certamente alguns podem argumentar que o seu olhar já foi capturado por mulheres esplendorosas, fortes, belas, musicais, sensuais, guerrilheiras da vida que se saltam dos textos literários de António Aurélio Gonçalves, Ovídio Martins, Gabriel Mariano (e tantos outros que figuram no cânone crioulo) ou das telas de Kiki Lima. Só que, em *moto crescente* a partir dos anos 1980, as mulheres cabo-verdianas agora recortam a realidade segundo suas vivências cotidianas, assumindo seu protagonismo, a diagonal do seu olhar e a sua própria voz: “agora estão mais alegres, mais espontâneas, mais soltas e seguras”.⁶¹

A elas, a nossa homenagem.

Bibliografia

- ABDALA Jr., Benjamin et alii. *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Organização de CARVALHAL, Tania Franco e TUTIKIAN, Jane. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- . *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- ALMADA, José Luís Hopffer. “O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano”. *Cabo Verde: insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998, pp. 63-80.
- ALMEIDA, Sara. *Depois telefone*. Novela. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1993.
- AMARÍLIS, Orlanda. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano, 1983.
- . *A casa dos mastros*. Linda-a-Velha: ALAC, 1989.
- . *Caís do Sodré té Salamansa*. Linda-a-Velha: ALAC, 1991.
- BETTENCOURT, Fátima. *Semear em pó: contos*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1994.
- . *Um certo olhar*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2001.
- CARREIRA, António. *Cabo Verde: classes sociais, estrutura familiar, migrações*. Lisboa: Ulmeiro, 1977.

⁶⁰ Originada através do canto de uma solista acompanhado por um coro feminino, segundo Vasco Martins, 1988, pp. 18-19.

⁶¹ BETTENCOURT, Fátima. (2001), p. 237.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. "Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças". *Estudos feministas*. UFRJ/CIEC, 2º semestre, 1994, pp. 373-382.
- DUARTE, Dulce Almada. "A mulher cabo-verdiana, principal transmissora de cultura da nossa sociedade". *Mujer*. Praia, n. 1, março 1982, pp. 10-11.
- DUARTE, Vera. *Amanhã amadrigada*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1993.
- . *O Arquipélago da paixão*. Mindelo: Artilhetra, 2001. Prefácio de Simone Caputo Gomes.
- FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. Lisboa: Plátano, 1885.
- GOMES, Irineu. *Juventude e adolescência, mulher e sociedade, psicopatias e desequilíbrios emocionais*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1986.
- GOMES, Simone Caputo. *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1993.
- . "A poesia africana de língua portuguesa em voz de mulher". *Cadernos de Letras da UFF. A mulher na Literatura*. Niterói, n. 8, 1993, pp. 61-72.
- . "Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da Literatura". *O rosto feminino da expansão portuguesa I. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, v. II, 1995, pp. 275-340.
- . "Feminino e poesia africana de língua portuguesa". *Mulher e Literatura*, Anais do V Seminário Nacional. Natal: UFRN/ Editora Universitária, 1995, pp. 333-340.
- . "Cabo Verde: mulher, cultura, Literatura". *Revista Pré-Textos*. Praia: Associação de Escritores Cabo-verdianos, dezembro 1998, pp. 27-35.
- . "Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde)". *Boletim do GT A mulher na Literatura*. Maceió: EDUFAL-ANPOLL, 2000, pp. 128-136.
- . "A louca de Serrano, de Dina Salústio". *Metamorfoses*, Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros/UFRJ. Lisboa: Cosmos, 2000, pp. 277-281.
- . "Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde". In. *África e Brasil: letras em laços*. Organização de SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 113-132.
- . "Ainda e sobretudo a paixão". *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Organização de LEÃO, Ângela Vaz. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, pp. 407-426.
- . "Óleo sobre tela: mulher com paisagem ao fundo (a prosa literária de autoria feminina em Cabo Verde)". *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Organização de BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé. Florianópolis: Mulheres-EDUNISC, 2003, pp. 317-326.

- . "Echoes of Cape Verdean Identity: Literature and Music in the Archipelago". *Cape Verde: language, literature & music*. Organização de LEITE, Ana Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003, pp. 265-285.
- . "Lição de crônica: Um certo olhar de Fátima Bettencourt sobre o mundo cabo-verdiano." *Cape Verde: language, literature & music*. Organização de LEITE, Ana Mafalda. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003, pp. 457-461.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses: feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOVERNO DE CABO VERDE. *Análise de situação: Criança e Mulher em Cabo Verde 1998*. Praia: Programa de Cooperação 2000-2004 do Governo de Cabo Verde/ Fundo das Nações Unidas para a Infância, 1999.
- LIMA, Aristides R. *Reforma política em Cabo Verde: do paternalismo à modernização do Estado*. Praia: Grafedito, 1991.
- LOPES FILHO, João. *Retalhos do quotidiano*. Lisboa: Caminho, 1995.
- MACEDO, Tania. "Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa". *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Organização de LEÃO, Ângela Vaz Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, pp. 155-168.
- MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdiana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- MARTINHO, Ana Maria M. *Contos de África: escritos por mulheres*. Évora: Pendor, 1994.
- MARTINS, Vasco. *A música tradicional cabo-verdiana: a morna*. Praia: ICLD, 1988. V.1.
- MASCARENHAS, Maria Margarida. *...Levedando a ilha: contos*. Linda-a-Velha: ALAC, 1988.
- MATA, Inocência. "As vozes literárias femininas na Literatura Africana: passado e presente". *O rosto feminino da expansão portuguesa. Actas*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, v.2, 1995, pp. 251-258.
- OSÓRIO, Victor Adolfo de Pinto. *Vencendo barreiras*. Praia: Instituto da Condição Feminina, 1999.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- PEDRO, Joana Maria & GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino e neutro*. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- RAMOS, Ivone Aída Fernandes. *Vidas vividas*. Mindelo: OMCV, 1990.
- RAMALHO, Christina (org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. Prefácio de Simone Caputo Gomes.
- SALÚSTIO, Dina. "Cantar ... ou chorar apenas". *Revue noire*. Cabo Verde. Paris, n. 10: set-nov. 1993, pp. 24-25.
- . *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1994.
- . *Entrevista* (a Simone Caputo Gomes). Praia, novembro de 1994.
- . *A louca de Serrano*. Praia: Spleen, 1998.

———. “Insularidade na Literatura Cabo-verdiana”. *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998, pp. 33-44.

———. Fragmento de romance inédito. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena/UFRJ v. 2, 2001, pp. 73-78.

SARAMAGO, José. “Caboverdiando”. *Jornal de Letras*. Lisboa, n. 731, 14 de outubro de 1998, pp. 28-29.

A POSIÇÃO E O PROBLEMA DAS MULHERES NA SOCIEDADE
NIGERIANA NAS PEÇAS *THE GODS ARE NOT TO BLAME*,
HOPES OF THE LIVING DEAD E *OUR HUSBAND HAS GONE*
MAD AGAIN DE OLA ROTIMI

Sunday Adetunji Bamisile
Obafemi Awolowo University, Nigeria/CEC-FLUL

1.^a Parte

Preâmbulo

O nosso objectivo no presente estudo¹ é analisar a representação na literatura da posição das mulheres nigerianas na sociedade, a sua tristeza e a sua alegria e os problemas que enfrentam no quotidiano. Para isso, dividimos o trabalho em três partes interligadas. A primeira parte apresenta uma visão geral (social, cultural, histórica e política) das mulheres na sociedade nigeriana. Na segunda parte analisamos estas questões nas peças *The Gods Are Not To Blame*², *Hopes Of The Living Dead*³ e *Our Husband Has Gone Mad Again*⁴ de Ola Rotimi, um dramaturgo nigeriano; a terceira parte será a nossa conclusão. A questão que se põe é: porquê analisar a obra de um homem

¹ Este ensaio tem como origem um seminário em que participei em 1993, quando era aluno do terceiro ano na Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde abordei a posição das mulheres Ioruba e Bahianas nas sociedades tradicionais de África e Brasil, bem como a minha Tese de Licenciatura, onde me debrucei sobre o tema – “A mulher na sociedade brasileira de Clara dos Anjos por Lima Barreto”, e a “A questão Feminina no romance *Anthills of the Savannah*”, que é a terceira parte do capítulo três da minha tese de Mestrado.

² ROTIMI, Ola. *The Gods Are Not To Blame*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1971.

³ Ibid, *Hopes of the Living Dead*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1988.

⁴ Ibid, *Our Husband Has Gone Mad Again*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1977.

quando o assunto é sobre a mulher? A nossa resposta é simples: há muitos homens que simpatizam com a causa das mulheres.

É nossa esperança que através deste trabalho consigamos demonstrar que, apesar dos problemas que as mulheres enfrentaram na sociedade africana, elas têm uma palavra a dizer no que toca à decisão do seu destino.

Uma visão geral sobre a mulher na sociedade nigeriana

A mulher sempre foi representada à imagem e semelhança de Eva, um ser frágil, curioso e ingénuo que não conseguiu resistir à tentação e desobedeceu às ordens de Deus⁵. Poucas vezes é olhada como alguém que teve a audácia de desafiar as leis divinas e a coragem de provar o fruto proibido. No século XVI, a mulher é apresentada como o sexo desregrado⁶ e devasso, espelho real da libertinagem de Eva. E devido ao facto de a cultura cristã ter tido uma grande influência na mundividência da sociedade nigeriana, a figura da mulher de Adão enforma e legitima a tradição misógina local. Supunha-se, então, que o seu ventre era "como um animal faminto, que quando não era muito bem alimentado pelas relações sexuais ou pela prole, podia sair a vaguear pelo corpo, dominando a sua fala e a sua razão"⁷. As próprias mulheres que conheciam a arte da medicina, acreditavam na "histeria feminina" e que o útero podia vaguear pelo corpo. Apesar de mais tarde se ter descoberto que os homens também sofriam de problemas emocionais, atribuíam-se sobretudo à mulher o temperamento inconstante e volúvel. A mulher era inferior porque essa era a sua natureza. Assim, não deveria estar em órgãos de poder pois isso seria subverter a ordem natural das coisas. De acordo com Gregório de Matos, a mulher era dissoluta, além de ser muito obstinada e teimosa. Para controlar estas atitudes negativas das mulheres e limitar a sua intervenção na sociedade é utilizada a religião e a cultura que as ensina a obedecer aos maridos e lhes indica a necessidade de actuar segundo uma moral instituída, ou seja, tenta-se controlar assim o seu voraz apetite sexual.

Historicamente, a Igreja, o Estado e inclusive, os costumes, serviam essencialmente para proteger o homem. Se, por exemplo, a mulher fosse infiel, o marido poderia castigá-la com a morte sem com isso estar a cometer um pecado ou um crime.

Para confirmação desta faceta da mulher, consultem-se os ensaios de Pritchard Evans intitulado *Position of Women in Traditional and European*

⁵ Génesis, Capítulo 3.1-15: Tentação de Eva e a Queda do Homem, A Bíblia Sagrada, traduzida em Português por João Ferreira de Almeida, Edição Revista e Corrigida, Lisboa, Edição da Sociedade Bíblica de Portugal, 1968, p. 7.

⁶ DAVIES, Nathalie. "As Mulheres Por Cima" in *Culturas do Povo*, pp. 106/127. Paz e Terra, p.1

⁷ Ibid. p.108.

*Societies*⁸, *Introduction and Women and Power, in Being Female: Reproduction, Power and Change*⁹, *Art and Perception of Women in Yoruba Culture*¹⁰, entre outros. A semelhança nesses ensaios reside na identificação dos tipos de discriminação e de maus-tratos que as mulheres sofrem em todas as áreas da sua vida, seja a vida política, sociocultural ou económica.

No que diz respeito à educação, vemos que mulheres com as mesmas habilitações que os homens recebem um salário inferior tanto no mundo ocidental como em África. Algumas das minhas alunas desistiram do curso pois os seus pais não estavam dispostos a pagar as propinas, porque, segundo eles, toda a educação das mulheres acaba na cozinha. Esta situação é lamentável já que ninguém deve ser discriminado por ser homem ou mulher. Recentemente, uma mulher, Amina Lawal, foi condenada à morte por apedrejamento no norte da Nigéria pela lei draconiana da Sharia (muçulmana) por, alegadamente, ter tido um filho fora do casamento. Este acontecimento mostra o fado e o jugo a que as mulheres ainda hoje estão sujeitas.

De acordo com Onwuejeogwu,¹¹ antes da entrada e da influência da cultura islâmica na comunidade Hausa, no norte da Nigéria, as mulheres da tribo Habe (da comunidade Hausa) gozavam de um estatuto privilegiado. Politicamente tinham os mesmos direitos dos homens, algumas possuíam grandes terras e eram empresárias, outras ocupavam lugares de decisão e governavam a sua sociedade. Mas com a chegada do islamismo perderam esse estatuto. É necessário salientar que a afirmação anterior de Onwuejeogwu não se refere a todas as mulheres, mas sim aos membros da família real.

Morton Williams¹² e Johnson¹³ examinaram vários papéis desempenhados pelas mulheres no palácio real do reino Oyo. Segundo Johnson, elas ajudavam o rei a manter a paz e a estabilidade. Havia oito mulheres de estatuto muito elevado (oito sacerdotisas, as Ilari). Das oito mulheres de alto estatuto, uma era Iya Oba, mãe do rei, a mulher que esteve presente quando Basorun (chefe do exército) e o Rei efectuaram o sacrifício anual de Orun. Iya Kekere (celibatária enquanto ocupou este lugar) era a responsável pela riqueza e pelas insígnias reais usadas nas festas de coroação e ocasiões impor-

⁸ EVANS-Pritchard, E.E. *The Position of Women in Primitive Societies and other essays in Social Anthropology*, London, Faber and Faber, 1965, pp. 14-44.

⁹ RAPHAELS, Dana, ed., *Introduction and Women and Power, in Being Female: Reproduction, Power and Change*, Hague Mouton Press, 1975.

¹⁰ DREWAL, Henry, "Art and Perception of Women in Yoruba Culture", *Cahier d'Etudes Africaines*, N.º 68, 1978.

¹¹ ONWUEJEOGWU, M.A., "The cult in the Bori spirits among the Hausa" in, *Man in Africa*, 1969, pp. 281-2.

¹² MORTON, Willams, "The Yoruba Kingdom", in *West African Kingdoms*, London, Oxford University Press, 1967, pp. 64-6.

¹³ JOHNSON S, *The History of the Yoruba*, edited by Johnson O, Lagos, C.M.S Book-shop, 1921, pp. 67-7.

tantes. Para demonstrar o seu descontentamento, elas podia retê-las para impedir o rei de exercer algumas funções.

Das oito sacerdotisas, uma era a encarregada de adorar o deus do destino. Era ela que podia adivinhar o futuro e fazer sacrifícios para prevenir as desgraças que poderiam acontecer ao rei. Outra guardava os instrumentos utilizados para prever o futuro (Ifa) e era chefe da congregação de padres (homens) Ifa da cidade. Outras eram, Orishanla, Oshum e Iemanjá, deusas do mar e da fecundidade. Estas mulheres desempenharam um grande papel na sociedade e até hoje são adoradas pela mulher Yoruba.

É importante acrescentar que na sociedade Yoruba tradicional as mulheres não participavam activamente na vida política, mas ocupavam papel preponderante durante os rituais e também na representação artística. Do ponto de vista estético, pode interpretar-se a inclusão das formas do corpo feminino como representação da sua beleza ou como representação de adoradores e sacerdotisas, mas isso deve-se, sobretudo, a razões simbólicas.

A mulher africana tem sido vítima da opressão e maus-tratos da sociedade masculina, desde tempos imemoriais até aos nossos dias. De acordo com Ezeigbo¹⁴, a opressão do sexo feminino é um flagelo que tem a sua origem na religião, na tradição e na política. Estes ramos da sociedade foram estruturados e implantados pela hegemonia patriarcal para marginalizar e silenciar as mulheres, que constituem metade da população mundial.

No contexto africano, observamos que as mulheres são muitas vezes o pior inimigo de si mesmas; contra elas têm também o poder patriarcal e da tradição de séculos que tanto as penaliza. Tal facto é comum em África porque algumas mulheres estão dispostas a ser a segunda ou terceira mulher de um homem rico. Tal é o que acontece no romance de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, onde Binetou se casou com o marido da mãe da sua melhor amiga e colega da escola.

Práticas violentas tradicionais contra as mulheres

Em África, e principalmente na Nigéria, as mulheres são vítimas de práticas violentas promovidas por diferentes estruturas sociais e exercidas pelos seus agentes. De acordo com Saffiatou K. Singhateh, este "é um problema de direitos humanos porque 99% das vítimas são obrigadas a fazer a excisão sem saberem de que se trata"¹⁵. Além de ser um atentado à liberdade

¹⁴ EZEIGBO, T.A "Women Empowerment and National Integration: 'Bâ's So Long a letter and Warner-Vieyra's Juletane' in Emeyonu, R.N and C.E. Nnolim (eds) *Current Trends in Literature and Language Studies in West Africa*, Ibadan, Kraft Books Limited, 1994, p.15.

¹⁵ SAFFIATOU K. Singhateh, citada in Toubia, Nahid. *Female genital mutilation: A call for global action*, New York, Women Ink., 1993, p. 38.

e à dignidade da mulher, pela forma como é exercida, esta prática poderá vir a provocar um conjunto de problemas de saúde desde as infecções genitais que levam à infertilidade, à incontinência e complicações durante o parto e, em último caso, à morte. Apesar do sofrimento causado, as mulheres mais velhas continuam a praticar este acto em nome da tradição. Infelizmente, as mulheres mais jovens são forçadas a aceitar esta prática, apesar das suas consequências nefastas.

Práticas tradicionais, socioculturais e religiosas

Devido à influência da cultura tradicional e islâmica no continente africano, é o homem que tem a decisão final sobre o casamento dos filhos. O papel da mulher restringe-se à organização do casamento. O dote é uma fonte de riqueza para a família da noiva, que, na cultura nigeriana, é quem recebe a oferenda. Quanto mais bonita for a mulher, mais caro será o dote. Nesta cultura, uma filha é um bem para vender à pessoa que der mais dinheiro. Na opinião de Patrick Merand¹⁶, o pagamento do dote tem um efeito negativo, uma vez que o marido (o novo proprietário e patrão da mulher) paga um valor para levar para sua casa uma esposa que daí em diante vai trabalhar gratuitamente para ele. Devido ao alto valor pago ao adquirir uma mulher, ela torna-se escrava e é sujeita ao regime de trabalho forçado que lhe é imposto em casa e na fazenda dos maridos.

É importante referir o papel vanguardista de Funmilayo Ransome-Kuti, activista que lutou empenhadamente pelo direito de voto das mulheres, na década de quarenta do século passado, algum tempo antes do surgimento dos movimentos feministas nos EUA. Esta mulher, com a ajuda de outras mulheres (vendedoras), lutou contra a política de impostos praticada pelo governo, que não tinha em conta os efeitos económicos negativos na população, nem o facto de as mulheres terem de pagar impostos, apesar de não poderem ter qualquer representação política. Com essa contestação, os impostos pagos pelas mulheres foram abolidos. Além disso, Funmilayo Ransome-Kuti foi uma das fundadoras do movimento nacionalista "National Council of Nigéria and the Cameroon (NCNC)" e a única mulher a representar o seu partido em Londres, em 1947, aquando da exigência de alteração das leis constitucionais. Durante a década de 50 formou o seu próprio partido político "Common People's Party". O seu notável percurso ao longo das décadas de 40 e 50 mostrou que as mulheres não eram apenas apoiantes passivas do movimento nacionalista. A sua acção, os seus discursos e os editoriais que escreveu foram uma contribuição importante para a mensagem ideológica e intelectual do nacionalismo.

¹⁶ MERAND, P. L avie, quotidienne en Afrique noire à travers la littérature Africaine. Paris: L'Harmattan, 1984, p. 73.

2.^a Parte: As personagens femininas nas peças de Ola Rotimi

Neste passo, pretendo realçar os papéis das mulheres em algumas obras de Ola Rotimi e interpretar a forma como a dramaturga os retrata literariamente.

Sabe-se que as mulheres sempre foram activas, quer em termos políticos e sociais, no seio familiar, onde são importantes agentes de socialização, quer em termos religiosos, onde desempenham as principais funções na devoção aos deuses. Além disso, na economia, elas são a maioria, as mais activas no comércio.

O nosso trabalho visa três peças, nomeadamente: *The Gods Are Not To Blame*, *Hopes Of The Living Dead* e *Our Husband Has Gone Mad Again*.

As mulheres nas peças de Ola Rotimi.

A época histórica em que a acção de cada uma destas peças se desenrola não determina necessariamente a mentalidade das personagens. A mulher africana é, desde a época pré-colonial, vista como um ser inferior, simples, paciente, que aceita ordens e cumpre todos os papéis que a sociedade lhe atribui. No entanto, na peça *The Gods are not to Blame* a mulher da sociedade tradicional desempenha o papel de activista. Nesta peça, as vozes irreprimíveis das mulheres estão sempre presentes. Em situações complicadas, as mulheres revelam-se incapazes de controlar as suas emoções, o que é apresentado de forma expressiva por Rotimi. Quando havia surtos de doença na terra de Kutuje, a comunidade ia ao palácio do rei para exigir que ele agisse. E as mulheres eram as que tinham mais dificuldade em conter as suas emoções, de tal forma que uma delas disse com voz sonora o que muitos homens tinham medo de dizer: "Sickness has been killing us all these many days. What has the king done about it?" (p. 8)

Quando confrontadas com situações de emoção extrema, as mulheres quebram psicologicamente, de forma muito rápida, como foi o caso de Iya Aburo que enlouqueceu após a morte do marido. Mas a mulher que mais sobressai na peça é Queen Ojuola, que é apresentada como uma mulher ideal, boa esposa e mãe extremosa. Apesar de Odewale ter dito, certa vez, que uma mulher não pode amar igualmente os filhos e o marido, ela revela-se uma mulher avisada e sensível a ponto de saber como lidar bem com a situação sem magoar nenhum dos dois. Ojuola é descrita como uma mulher plena de virtudes. Demonstra a sua paciência para resolver as situações complicadas, como no caso em que Odewale desconfiou que a mulher o preteria em relação ao filho. Um exemplo dessa paciente atitude verifica-se também quando Odewale desconfiou da lealdade de Aderopo. Rebentara então uma discussão entre eles, o que levou a que Aderopo fugisse do palácio. Ojuola, com muito tacto, perguntou a Odewale a causa do malentendi-

do. Apesar da raiva e do seu mau temperamento – "the hotness in Odewale's blood" –, Ojuola, conseguiu, com calma e sabedoria, aquietar o seu marido. Mais tarde, Odewale elogiou a grandeza de carácter de sua mulher e rezou assim: *Odewale*: – "Gods! What a woman Give me some patience.." (p. 39)

Observamos que o autor em estudo retratou as personagens femininas como boas mães e esposas. A mulher raramente é vista como uma parceira no casamento. Elas servem apenas para cuidar do marido e criar e tomar conta dos filhos. Ojuola disponibiliza-se continuamente para serenar os conflitos entre os homens, especialmente os que envolvem o rei, principalmente o rei Odewale. E fá-lo de forma sábia e estratégica, quando, por exemplo, se ajoelha a seus pés, em sinal de humilhação, para melhor o persuadir. Quando Odewale se enfureceu com um dos seus guardas, enquanto procurava o assassino do rei anterior, ela acalmou-o. Como boa mulher, Ojuola revela-se uma excelente anfitriã. Certa vez, a segunda esposa do rei, Aweró, oferecera a Alaka, que é visto como um louco pelos guardas do palácio, algo para ele beber. Preparou até água para ele tomar banho.

Um dos atributos mais significativos de Ojuola é que ela não se revela tão tribalista como Odewale. Os problemas com que ele se confronta durante a peça surgem porque se empenha excessivamente em defender a sua tribo. Odewale matou o rei anterior, sem saber que este era o seu pai, quando defendia a sua tribo que o anterior rei considerava incivilizada. Mas Ojuola não era assim tão temperamental e exaltada. Quando Alaka vai procurar Odewale, um dos guardas pensa que este enlouqueceu, simplesmente porque não pertence à tribo, mas Ojuola recusou essa ideia porque não era precipitada nos seus julgamentos. Em vez disso, ofereceu uma bebida a Alaka, impedindo desta forma que outro problema surgisse. Por tudo o que foi dito atrás, poder-se-ia dizer que Ojuola se distinguia das outras personagens femininas, apesar de o papel das mulheres na sociedade africana não ser reconhecido como relevante.

Outra peça em que as mulheres desempenham papel preponderante é *Hopes Of The Living Dead*. Esta obra centra a sua atenção na luta dos leprosos que haviam sido hospitalizados em Port Harcourt, no âmbito de uma tentativa de encontrar a cura para a lepra, pesquisa esta conduzida pelo Dr. Ferguson, o escocês louco. Entre os leprosos, está uma mulher que se chama Hannah. Durante a sua luta pelo direito à existência, Hannah é muito activa. Quando as autoridades hospitalares pediram aos leprosos para recolherem a suas casas, devido a exigências da população, que os achava repugnantes, Hannah desafiou-as de modo veemente e consistente. Ela falou com a responsável do hospício de uma forma dura, mostrando a sua reprovação de forma desabrida.

Hannah é retratada como uma mulher fria, que é capaz de avaliar bem as situações e de antecipar o que vai acontecer. Tal como Ojuola, em *The Gods are not to be blame*, Hannah sabe qual é a melhor maneira de falar com

as pessoas, especialmente com homens coléricos. É assim que Hannah não deixa que os *leprosos* lutem uns com os outros, quando estes se aprestam fazê-lo. Hannah lembra-os da tarefa que têm pela frente e dá-lhes um sentido de orientação, através de uma canção de unificação que, essencialmente, leva a que todos se acalmem. Na verdade, a personagem fica à porta a vigiar os polícias, tarefa que, de outra forma, seria desempenhada por um homem.

Apesar de ser solteira, Hannah age como uma mãe e ajuda os restantes pacientes. Dá a todos aquilo de que precisam, sem se queixar. Quando o catequista finge ter febre e recusa beber o meio copo de farinha de mandioca com sal, ela prepara um chá quente que retira dos seus haveres pessoais para que a febre lhe passe. Além disso, aquando da discussão entre o catequista e o editor, por causa das pretensões do catequista, Hannah encontra uma maneira de o acalmar, usando as seguintes palavras: "All right, don't be angry... come and drink your tea and go to sleep. (Stirs tea with spoon. Taste it) Still hot. Here add more milk if you want". (p. 81)

Não menos importante é a sua bravura no seio do grupo. Enquanto alguns homens optam por mendigar e aceitar a sua condição, Hannah mantém-se corajosa e firme no apoio às acções que visam a autodeterminação do seu povo, planeadas pelo seu líder, Harcourt White. Apesar de as mulheres serem geralmente vistas como úteis apenas em casa, Hannah mostrou que as coisas poderiam ser diferentes e que a mulher pode desempenhar um papel mais activo na transformação da sociedade nigeriana. Durante a luta pela sobrevivência no dia-a-dia, as mulheres têm estado tão envolvidas como os homens. Quando estes levavam os seus grupos para trabalhar no campo, as mulheres, defensoras astutas dos seus lares, encabeçadas por Hannah, usaram as suas mãos para irem pescar, para que todo o grupo tivesse alimento suficiente para se sustentar.

Por último, centro a minha atenção na forma como as personagens masculinas se relacionam com as femininas em *Our Husband Has Gone Mad Again*, onde se mostra a forma como os homens tratam as mulheres. Nesta peça, Major R.T. Lejoka Brown casou, primeiro, com uma médica chamada Liza, sob as leis francesas do Congo. Depois herdou Mama Rasida, apesar de esta estar ausente e não ter dado o seu consentimento. E, finalmente, casou com Sikirat, de acordo com a lei e o costume nativos. Antes de saber que o Major era polígamo¹⁷, Liza era muito obediente. Ao mesmo tempo, antes de Liza chegar de Londres, quer Mama Rasida, quer Sakira eram muito submissas. Mas quando as três se juntaram as coisas mudaram. Começou a haver problemas entre elas, o que levou ao fracasso político do major. Por tudo isto, alguns parecem dizer que Rotimi retrata as mulheres como:

¹⁷ Tendo em conta a influência das práticas sociais tradicionais e dos costumes da comunidade muçulmana, na sociedade nigeriana, não só nos territórios islâmicos como nos cristãos, é comum que os homens vivam com mais de uma mulher. Tal situação contribui para aumentar o seu prestígio social.

1. gananciosas, porque Liza pensa que tem o Major só para si, e que não o vai partilhar com mais ninguém;
2. ciumentas, porque as mulheres, especialmente a Sikira e Liza, se revelam conflituosas entre si, ofendendo-se mutuamente com insultos ou designando depreciativamente as outras, usando, para isso, termos tais como galinha, mosquito, gafanhoto e assim por diante;
3. destruidoras da ambição do marido, uma vez que, as suas atitudes põem em causa o desejo deste de se tornar ministro; aqui é especialmente relevante o comportamento de Sikira, que abandonou a casa do marido quando este perdeu o apoio das vendedoras de mercado;
4. destrutivas, porque estragam o bom ambiente e a calma da casa do Major.

Mas estas acusações não são verdadeiras. A verdade é que a sociedade patriarcal oprime as mulheres e reduz o seu estatuto a um nível inferior. Assim, o Major descreve Sakira como: "an ordinary woman! What does she know?" (p. 25)

Ao ter o número de esposas e concubinas que deseja, o militar magoa os sentimentos das mulheres. Ainda assim, espera ser eleito para os cargos políticos a que se candidata, ao passo que Sakira é acusada, na maior parte das vezes, de ter um comportamento impróprio para uma mulher casada. A derrota eleitoral do Major deve-se ao seu desejo hedonístico e político de casar com outras mulheres, nomeadamente Sikira e Liza. O Major desejava aproveitar as qualidades das suas companheiras para atingir o seu objectivo egoísta. Sikira era a filha do presidente do sindicato nigeriano das vendedoras do mercado, e o apoio desse sindicato era essencial para o sucesso do Major na política. O casamento deste com Sikira foi um contrato de conveniência; era um casamento a prazo e necessário para realizar o seu objectivo. Ele pretendia apenas usar Sikira e, se tivesse sido bem-sucedido nas eleições, tê-la-ia abandonado definitivamente. Da mesma forma, precisava da educação e das qualificações da Liza para reforçar o seu ego e atingir um nível político superior.

Assim, o fracasso do Major não pode ser atribuído directamente às suas companheiras, mas sim aos seus casamentos; ou seja, foram os motivos errados pelos quais se casou que o arruinaram politicamente. A forma como ele tratou os membros do seu partido e o seu mau comportamento durante a conferência de imprensa também o afectaram.

As mulheres, e Liza em especial, desempenham um papel preponderante nesta peça. Ela ensina a Mama Rasida os princípios básicos da economia, no seu aviário, o que aumentou o seu poder económico e lhe permitiu abandonar a casa do Major. Ela também ensina Polycarp, a criada da casa, o modo de construir gaiolas, o que lhe possibilitou ganhar dinheiro suficiente para se manter. Por fim, Liza educou Sikira. Sensibilizou-a de tal forma que

ela começou a vestir vestidos apertados, curtos e com decotes generosos que mostravam grande parte das suas costas e seios. Com esta consciência social, ela pôs fim ao casamento e com a colaboração da mãe e de outros membros do partido, fez com que o Major fosse derrotado nas eleições. Desta forma, Sikira mostrou que, com confiança e atitude positiva, era capaz de bater-se com o poder masculino.

Nota Final

Não surpreende que Ola Rotimi tenha dado papéis centrais às mulheres nas suas obras, sobretudo, nas três peças em estudo. O dramaturgo é conhecido por ter um grande reconhecimento para com sua mãe, como revelou numa entrevista. Assim, a sua descrição das mulheres como sendo calmas, maternais, humildes, brilhantes, resistentes e corajosas, é uma projecção das qualidades que ele via na sua própria mãe.

A tolerância e honestidade das mulheres estão sempre presentes, para mostrar que estas constituem uma força indispensável na vida social e económica da nossa sociedade e que, acima de tudo, o conjunto das suas obras salienta a premente necessidade de libertação mental e material das mulheres, do domínio masculino.

Bibliografia

- ROTIMI, Ola, *Hopes of the Living Dead*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1988.
- ROTIMI, Ola, *Our Husband Has Gone Mad Again*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1977.
- ROTIMI, Ola, *The Gods Are Not To Blame*, Ibadan, University of Ibadan Press, 1971.
- BA, Mariama, *Une si longue lettre*. Dakar, NEA, 1979.
- DREWAL, Henry, "Art and Perception of Women in Yoruba Culture", in *Cahier d'Etudes Africaines*, N° 68, 1978.
- DAVIES, Nathalie, "As Mulheres por cima" in *Culturas do Povo*, pp. 106/127. Paz e Terra (sem data).
- EVANS-PRITCHARD, E.E., *The Position of Women in Primitive Societies and other essays in Social Anthropology*, London, Faber and Faber, 1965.
- EZEIGBO, T.A., "Women Empowerment and National Integration: 'Bà's So Long a letter and Warner-Vieyra's Juletane" in Emenyonu. R.N and C.E. Nnolim (eds) *Current Trends in Literature and Language Studies in West Africa*, Ibadan, Kraft Books Limited, 1994.
- JOHNSON, S., *The History of the Yoruba*, edited by Johnson O, Lagos, C.M.S Bookshop, 1921.
- ONWUEJEOGWU, M. A, "The cult in the Bori spirits among the Hausa" in, *Man in Africa*, 1969.

- RAPHAELS, Dana, (Ed), "Introduction and Women and Power", in *Being Female: Reproduction, Power and Change*, Hague Mouton Press, 1975.
- SAFFIATOU K. Singhatheh, *Female genital mutilation: A call for global action*, New York, Women Ink, 1993.
- A Bíblia Sagrada Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida, Edição Revista e Corrigida, Lisboa, Edição da Sociedade Bíblica de Portugal, 1968.
- WILLAMS, Morton, *The Yoruba Kingdom in West African Kingdoms*, London, Oxford University Press, 1967.

IV

UM RECORTE DIASPÓRICO

OXUM: MÃE DO MUNDO E NASCENTE DA ANCESTRALIDADE

Vanda Machado

UFBA – Brasil; Projecto Irê Auô na Escola Eugenia Anna dos Santos (Bahia)

Conta-se que no princípio do mundo, *Olodumaré*¹ mandou todos os orixás para organizar a terra. Os homens faziam reuniões e mais reuniões. Somente os homens; as mulheres não eram convidadas. Na verdade, elas foram proibidas de participar da organização do mundo. Desse modo, nos dias e horas marcados, os homens deixavam em casa as suas mulheres e saíam para tomar as providências indicadas por *Olodumaré*.

As mulheres não gostaram de ficar de lado. Contrariadas, foram conversar com Oxum. Oxum era conhecida como uma *Iyalodê*. *Iyalodê* é um título que se dá ainda hoje em *Osogbo*, na Nigéria, à mulher mais importante do lugar.

Na verdade, parece que os homens tinham esquecido do poder de Oxum sobre a água doce. E sem a água doce, com certeza, a vida na Terra seria impossível.

Oxum também já estava aborrecida com a desconsideração dos homens. Afinal, ela não poderia, de forma alguma, ficar longe das deliberações para o crescimento das coisas da terra. Ela sabia de tudo que estava acontecendo. Era preciso compreender que todos são importantes para a construção do mundo. Muito zangada, ela demonstrou seu desagrado com aquela falta de atenção.

As mulheres fizeram uma reunião na casa de Oxum. Ela e suas companheiras conversaram durante muito tempo e por fim a *Iyalodê* comunicou: – De hoje em diante, vamos mostrar o nosso protesto para os homens. Vamos chamar a atenção porque somos todos responsáveis pela construção do mundo. Enquanto não formos consideradas, vamos parar o mundo. – Parar o mundo? O que significa isso? Perguntaram as mulheres curiosas. – De

¹ Divindade iorubana da Criação.

hoje em diante, falou *Oxum*, até que os homens venham conversar conosco; todas as mulheres estão impedidas de parir. Também as plantas não vão mais nascer. O que nasceu não vai florescer. E o que floresceu não vai dar frutos. Isto foi dito e isto aconteceu.

Aquela foi uma reunião muito forte. A decisão foi acatada por todas as mulheres. E os resultados foram imediatos. Os planos que os homens faziam começaram a se perder sem nenhum efeito.

De repente, parecia que a Terra estava morrendo. As mulheres não pariam. Não brotavam novas plantas. Não havia nem uma florzinha, nem tampouco frutos.

Desesperados, os homens se dirigiram a *Olodumaré* e explicaram como as coisas iam mal sobre a terra. As decisões tomadas nas assembléias não davam certo de forma nenhuma.

Olodumaré ficou surpreso com as más notícias. Depois de meditar por alguns instantes perguntou:

– Vocês estão fazendo tudo como eu mandei? *Oxum* está participando dessas reuniões? Os homens responderam: Veja, senhor, estamos fazendo tudo direitinho como o senhor mandou. Agora, este negócio de mulher participando de nossas reuniões... Isto aí a gente não fez assim, não. Coisa de homem tem que ser separado de coisa de mulher.

Olodumaré falou muito forte. Não é possível, *Oxum* é o orixá da fecundidade. É quem faz desenvolver tudo que é criado. Sem *Oxum* o que é criado não tem como progredir. Por exemplo, vocês já viram alguma coisa plantada crescer sem água doce?

Os homens voltaram correndo para a Terra e cuidaram logo de corrigir aquela grande falha. Quando chegaram à casa de *Oxum*, ela já esperava na porta, fazendo jeito de quem não sabia o que estava acontecendo. Aí os homens foram chegando.

– *Yagô nilê!* (Com licença)

Omo nilê ni ka agô (filho da casa não pede licença)

Deste jeito ela os convidou a entrar em sua casa. Conversaram muito para convencer *Oxum*. Eles pediam que ela participasse imediatamente dos seus trabalhos de organização da terra. Depois que ela se fez bem de rogada aceitou o convite.

Não tardou e tudo mudou como por encanto. *Oxum* derramou-se em água pelo mundo. A terra seca reviveu. As mulheres voltaram a parir de novo. Tudo floresceu e os planos, agora planos de homens e mulheres, conseguiram felizes resultados. Daí por diante, cada vez que terminava uma assembléia, homens e mulheres cantavam e dançavam celebrando o reencontro, as possíveis realizações e a partilha da alegria da criação e da boniteza do mundo.²

² *Oxum* na organização do mundo, mito adaptado por Vanda Machado e Carlos Petrovich para o Projeto Político Pedagógico Ire Ayó, na Escola Eugenia Anna dos Santos na comunidade do terreiro Ilê Axé Opo Afonjá em Salvador – Bahia.

Mulheres, imagem e semelhança da natureza e de Deus

Somos seres sociais. E por mais sociais e humanos que sejamos os mitos africanos nos mantêm conectados na unidade da natureza a que imitamos por nossa essência. Estamos falando de *Oxum* como poderíamos falar *do Inquice³ Dandalunda*. *Oxum* é a grande Mãe. Princípio e fim da vida e está ligada à fertilidade e à descendência na Terra, mas não é tudo a mesma coisa.

Sabemos que são muitas culturas que se entrecruzam e se distinguem nas suas diferenças. Sabemos que estamos falando de entidades diferentes. E que são justamente estas diferenças que nos unem e nos fazem inteiros enquanto resultado da dinâmica movente e inclusiva da nossa história negra.

Somos protagonistas de muitas histórias como seres que celebram, dançam, cantam, rezam, brincam entrelaçando as dimensões espirituais com o racional com a fruição; com a ética, a estética, o sagrado nos cultos celebrativos matizados e transculturais, onde se mostram os valores mais encravados que nos dão vigor e axé.

Estamos em tempo de uma nova ética. Uma ética que nos permite a volta a um tempo arcaico com a perspectiva de resgatar a cordialidade, o respeito e afeto dos seres humanos pela natureza o que inclui a idéia de acolhimento de um *ser* por outro *ser*. Como criatura humana estamos construindo uma nova identidade pelo exercício da convivência com as forças cósmicas. Tomamos consciência de que carregamos no corpo três quartos dessa força que vitaliza o mundo. Enquanto mulheres, estamos sempre nos transformando e nos envolvendo como uma totalidade do *ser* que somos e o que geramos. Somos essencialmente água. Às vezes somos indecifráveis como os mistérios das profundezas dos rios. Noutros momentos, vivemos a expectativa dos grandes saltos das cachoeiras, ou nos realizamos como as correntezas que avançam rasgando a terra sem piedade. Buscando o equilíbrio, é possível nos apresentar como um lago, um córrego transparente, com toda a essência da vida que faz a umidade do mundo, fertilizando-o.

Considerando desse modo o mito acima, relaciona a criatura com sua própria natureza e com o mundo do qual faz parte. Nesse sentido percebemos a história mítica de *Oxum* como mãe, colaboradora na criação do mundo, metáfora e modelo de afirmação da mulher. A metáfora da criação faz nascer da água a qualificação dessa força básica do feminino da natureza como fonte originante da vida. Para muitas culturas ancestrais, o mito da grande mãe é a matriz geradora da vida e de suas organizações sociais. Assim como a água, a mulher em muitas terras africanas e brasileiras, é considerada quase uma entidade e é possível percebê-la como símbolo de resistência, flexibilidade, nutrição, determinação, umidade e florescimento.

³ Cada uma das divindades dos cultos de origem bantu (nkisi). No Brasil, passou a ser usado nos cultos banto como sinônimo de orixá.

Oxum neste momento representa um modelo exemplar de um *ser* social. Um ser mítico que faz parte do universo cultural do povo afrodescendente. Um personagem que exhibe valores que podem ser tomados como referência para um modelo de educação que acolha as diferenças e inclua a busca de outros parâmetros para a convivência que se inicia com a percepção dessas inter-relações. Oxum, via de regra, é reconhecido pela beleza, vaidade e outros atributos que não lhe qualifica como mulher símbolo de todos os tempos. Por que não, bela e guerreira? Por que não bela, diplomata e líder? Pensando desse modo, pode-se perceber o imperativo de compreender esta entidade modelar numa outra categoria. Categoria capaz de transcender o que significa atribuir-se o dengo, boniteza e fragilidade como a expressão reveladora da condição feminina. De fato, o espírito de liderança que se desvela repousa em cada em cada existência, basta despertá-lo.

Entendemos que cada sociedade inventa e institui determinados significados para a sua existência. Significados que orientam e legitimam as práticas sociais e culturais do grupo tanto objetiva como subjetivamente. Neste contexto, a natureza, mais especificamente as águas, aportam uma territorialidade transcendente de criações e memórias irmanando o *ser* e natureza numa relação de fraternidade planetária. Este sentido de humanidade natural remete a uma parceria com o divino desvinculada da hegemonia que racionaliza, unifica e engessa pensamentos. A cosmovisão africana lida com a natureza considerando que todos somos filhos da natureza, sendo natureza.

De fato, o mito de origem da criação do ser humano também na cultura judaico cristã, está associado à água e à terra como essência de vida. Considerando desse modo, é importante compreender esse diálogo entre a cultura de origem africana e a história de origem judaico cristã e a ciência onde cada um manifesta a compreensão do universo na sua unidiversidade; entretanto, prevalece a indicação de que um *ente* foi parido pela natureza, transformado da água e da terra em lama para a condição de ser humano, depois de receber o sopro divino. Isso pode significar que, tanto a terra como a água, na condição de feminino do mundo, são ancestrais comuns de todos os seres vivos. E que todos os seres são irmãos entre si.

As mulheres na África antiga

Parece que não há dúvida de que as mulheres na África antiga tiveram seu lugar especial. Uma espécie de homologia que lhe dá conformidade com a natureza como fundante de um comportamento que se configura por uma dinâmica de – ser. Um ser que se põe em movimento através de papéis que se dividem atendendo às dimensões de uma teia interativa que compõe qualidades primordiais do humano, as qualidades do *ser* quase entidade sem perder a perspectiva da complexidade da cotidianidade da vida e do contexto sócio-cultural.

As rainhas mães africanas exercitavam o poder não só na qualidade de esposas, mas incluindo todos os poderes de administração civil e militar. Registros históricos dão conta de que muitas foram as mulheres guerreiras que se destacaram na defesa de seus territórios. Sempre se falou em Cleópatra, mas ela não foi a única guerreira africana a enfrentar as legiões romanas.

Na Bíblia e nos registros históricos encontramos exemplos como *Makeda* (1005-950 AC.), *Rainha de Sabá*, soberana de um reino que se estendia desde o Egito à Etiópia, Sudão, Síria e regiões da Índia. Além de controlar o comércio riquíssimo da região de ouro, marfim, ébano, pedras preciosas, óleos e especiarias. As rainhas africanas dessa época, inclusive *Makeda*, se caracterizavam como grandes construtoras sendo responsáveis pela construção de palácios, estátuas, monumentos, complexos urbanos, represas e sistemas hidráulicos sofisticados.⁴

É claro que a mulher africana é também mostrada como presa dos mais arraigados preconceitos ou como decoração como sugerem imagens de mulheres envoltas em tecidos de luxo ao redor do rei de Daomé ao presidir festas tradicionais. Mas do mesmo espetáculo participavam também as amazonas, mulheres que lutaram nas suas tropas contra *Oyó* e invasores coloniais.

Vale lembrar a presença da Rainha Nzinga enfrentando portugueses em Angola, mostrando firmeza e dignidade. Suas idéias de estratégia de guerrilha contra portugueses e espanhóis fizeram surgir o comportamento guerreiro que chegou até o Brasil com os que fugiam dos engenhos de Pernambuco e Alagoas.

Considerando a cosmovisão afro-brasileira, a natureza é matéria e espírito; Considerando que na natureza tudo é vivo e sendo a natureza vida e criação esta é o que define o *ser* humano, propiciando o encontro com os outros e consigo mesmo.

Nos terreiros das religiões afro-brasileiras encontramos exemplos de mulheres africanas espelhados em divindades femininas. Desse modo, busca-se a memória africana através dos mitos e rituais restaurando o espírito feminino e o axé. As nossas vivências religiosas se confundem com a vida, com a consciência de todas as relações existentes, dos fenômenos da cultura, da relação com a ética de uma estética essencial, do corpo e da mente, do conhecimento e vida.

Dizendo de outro modo, vivemos mitológica, ritualística e homologicamente. Nos mitos encontramos abrigo para as incertezas e o espanto. Encontramos nas histórias míticas um movimento de forças moventes capazes de fazer da vida um manancial de criação permanente que define cada *ser* também na sua condição de pertença comunitária. Nos terreiros nós nos educamos a partir da consciência dos caminhos míticos que nos dão a exten-

⁴ Para outras informações ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org) Sankofa. *Matrizes Africanas da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

são da condição de *ser, pertencer e participar*. Este é um jeito como nos educamos nas religiões afro-brasileiras e entendemos que este pode ser um jeito de ensinar e aprender vivenciando a educação de gênero que pode ser transferida para a educação formal de crianças e jovens. A educação de crianças afrodescendentes carece de exemplos de liderança. A mulher, particularmente a mulher negra, carece de modelos que orientem sua afirmação de identidade e cidadania.

Oxum é o feminino da natureza. É a líder da criação do mundo natural e espiritual do povo *nação*.⁵ Oxum é modelo exemplar de mulher – Oxum é a *Iyalodê*. É a natureza que cria vidas. A mulher negra, via de regra, é líder natural da família, unidade célula da humanidade. É necessário, portanto, despertá-la para este exercício de liderança, cidadania plena e participativa.

Oralidade Mitologia e conhecimento

A tradição religiosa e cultural afro-brasileira apóia-se na oralidade. E os mitos é o que estrutura a rede de sustentação comunitária e espiritual do povo de orixá. A compreensão dos mitos não é uma percepção isolada do processo de ensino-aprendizagem. É um estímulo à inteligência verbal e à imaginação criadora. Estudos recentes revelam que contar histórias para crianças constitui uma prática sadia para ampliar suas inteligências linguísticas. Revelam também que essa inteligência apóia estruturalmente todas as outras de pensamento.

Considerando deste modo, vale ressaltar que a tradição cultural vivenciada no terreiro, ou noutra comunidade de matriz africana, proporciona aos seus participantes um apoio indispensável, também, para a sua vida como cidadão. O mito de Oxum na construção do mundo anuncia atitudes libertárias participativas, ensejando possibilidade de convivência e organização para uma vida comunitária e democrática.

Alegria do novo caminho

Entendemos que paralelamente às vivências culturais-pedagógicas, se trabalhamos com crianças, o mito reintegra a criança numa época atemporal. Propicia a visibilidade de uma imagem significativa da cultura afro-brasileira. Oferece riqueza de conteúdo, enquanto cria situações para a construção de cidadania e auto-estima da criança afrodescendente, principalmente a menina negra.

Finalmente, o mito aponta para o que está por trás do ritual e da literatura oral. O mito ensina a vida sem prescrever nenhuma norma de conduta específica. O mito está sempre apontando para a liberdade de escolhas. Ter

⁵ Nome genérico para os descendentes do povo iorubano no Brasil.

metas, projetos de vida, passa pelo crescimento de estar atento para todas as possibilidades de *ser sendo*. De modo que as experiências de vida possam sair do plano puramente físico e tenha ressonância no interior do nosso *ser* e de nossa realidade mais interna. Importante é que sintamos o prazer de sermos diferentes sem sermos inferiores. Ao restituir a auto-estima e a identidade da menina afrodescendente, estaremos a caminho da reparação para a cidadania participativa e para a convivência com o diferente.

Convivendo com os ritos e mitos como essência da cidadania

A primeira vez que visitei uma comunidade de terreiro fui levada por Ana Célia,⁶ para uma festa no *Ilê Axé Opo Afonjá*.⁷ Era uma festa de Oxum.⁸ Imagine só o impacto de quem esteve toda vida ouvindo e cantando louvores aos anjos e santos e cantando o “*Adeste Fidelis*” em cada Natal. Isso mesmo, eu aprendi alguns cantos “da igreja” com Antonio Santeiro, o meu pai. Eu achava maravilhoso, quando ele cantava em latim. De repente eu estava ali na festa de 50 nos de *feitura* de Mãe Pinguinho. Mãe Pinguinho de Oxum, Eutopia Maria de Castro que atendia pelo nome religioso de *Iya Oxum Funmixê*,⁹ continua sendo lembrada por suas ações enérgicas com seus filhos. Mãe Pinguinho foi *Iya Kekerê*¹⁰ no Afonjá por quase 40 anos. A *Iya Kekerê* é uma espécie de segunda pessoa da *Iyalorixá*¹¹ “*Mãe Pinguinho*, não deixava passar nada”. Esta é uma afirmação que ainda se pode ouvir na comunidade. O que não constitui nenhuma novidade para nós os “filhos pequenos” de qualquer comunidade do gênero.

Mãe Georgete,¹² a nossa atual *Iya Kekerê*, mantém a mesma organização de valores cujo significado e uso compartilhado mantêm as marcas de códigos específicos para a manutenção da tradição religiosa e de nossa essência negra. Neste caso parece que identidades são construídas e atendem à demanda de um chamado espiritual, dentro de uma perspectiva do saber fazer o quê está fazendo e porquê está fazendo.

O espaço do terreiro é atemporal, dinâmico, cheio de mistérios. Os nossos mais velhos aprenderam a fazer observando e imitando os seus mais velhos nos saberes e fazeres. Na verdade, esta é uma abordagem que merece

⁶ Ana Célia é educadora, militante do Movimento Negro Unificado (MNU) em Salvador.

⁷ Comunidade de terreiro em Salvador.

⁸ Orixá da água doce, mãe ancestral, princípio da concepção e da solidariedade comunitária.

⁹ Nome ancestral de Mãe Pinguinho.

¹⁰ Mãe Pequena. Segunda pessoa da *Iyalorixá*.

¹¹ O mesmo que Mãe de Santo.

¹² Georgete Helena dos Santos completou, em 2005, 90 anos de lucidez e cuidado com seus filhos.

ser situada dentro do *pensamento negro*, como modelo de educação oportuna e desveladora porque deixa sempre algo a ser de revelado pela necessidade de aprender aprendendo. Esta é a essência da forma de ensinar e aprender que me inspirou o Projeto *Irê Ayô*¹³, implantado na Escola Eugênia Anna dos Santos na comunidade do *Ilê Axé Opo Afonjá* em Salvador. É uma forma de educar que considera a necessidade de aprender oportunamente na instabilidade dos acontecimentos cotidianos que estão em imanência.

Este é o sentido para que estejamos sempre atentos a tudo que possa contribuir para a nossa busca de ser para compreender antes de aprender para ter. Aprender a ser, este é um valor básico do “povo de santo”. A cada tempo o saber de cada tempo. Cada saber tem um efeito precípuo de vida para aquele momento. No terreiro, pelas vivências, aprende-se a ser o que é sendo e participando dos fazeres comunitários. Busca-se então a condição da compreensão do ser mais profundo. Uma coisa é aprender a ser sendo, outra coisa é aprender para ser. No terreiro, aprende-se vivenciando oportunamente fazeres e códigos de comportamentos específicos para a vida comunitária comprometida e solidária.

Para aquela líder que *Olorum*¹⁴ já levou para perto dele, “cantar só de ouvido”, nada de caderninho. Gravador seria uma ofensa ao *Ori*.¹⁵ Os seus ensinamentos eram presenciais e continham a força da sua palavra. Impossível esquecer o seu olhar forte. Como sacerdotisa, ela se autorizou líder dos diversos coletivos que compõe e transitam na comunidade de terreiro. Ela era a própria autorização, implicada e independente. *Mãe Pinguinho*, que foi iniciada por Mãe Aninha, desfrutou de um prestígio indiscutível, assumindo de verdade a sua identidade de *Iyalodê*.¹⁶ *Mãe Pinguinho* de *Oxum* continua sendo uma referência emblemática de liderança no Opo Afonjá. Nem mesmo a diabetes, que lhe tirou o movimento das pernas, conseguiu tirar-lhe a força do olhar que aprovava ou desaprovava quase sem palavras. Voltando para a festa, ali estava eu, na festa de *Oxum*. Alegrava-me bastante ter a minha alma “denegrada”.¹⁷ Eu entendia muito pouco do que via. Ana Célia ia falando ao meu ouvido sobre o que estava acontecendo na celebração. Era como se estivesse traduzindo as múltiplas linguagens que desafiavam a minha percepção e a compreensão dos atos que se mostravam como uma teia dinâmica entrelaçando o presente o passado como uma realidade contraditória de pólos interdependentes.

¹³ Projeto Político Pedagógico inspirado na dissertação de Mestrado de MACHADO, Vanda. *Ilê Axé. Vivência e Invenção Pedagógica*. Salvador: Edufba. 1999.

¹⁴ Deus criador.

¹⁵ O mesmo que cabeça.

¹⁶ Mulher importante, líder entre outras líderes.

¹⁷ Palavra que me permito desconstruir no seu sentido pejorativo.

Perto dos olhos, perto do coração

O ambiente do barracão,¹⁸ por inteiro me seduzia. Panos dourados que enfeitavam as paredes. Bandeirinhas no teto, flores, muitas flores. O chão era um tapete de pitanga bem verdinho, que ia estalando e perfumando com o pisar de homens, mulheres e crianças, que passavam deixando uma marca, um cheiro, uma imagem inesquecível. O cheiro da pitanga tinha o mesmo cheiro dos presépios de minha infância em São Filipe, minha terra natal. São Filipe é uma cidade fumageira no interior da Bahia.

Como cheguei bem cedo, tive a oportunidade de ver a celebração desde o início. Logo começou a chegar gente, muita gente. Chegaram muitos visitantes ilustres de outros terreiros. Gente dos diversos segmentos sociais, que se acomodavam do melhor jeito para participar da festa de *Oxum*. Reparei atentamente na apreciada elegância das mulheres e dos homens chegantes. Uma mulher alta e magra, lembrava a minha madrinha *Tatá*, uma parenta de meu pai que era rezadeira e madrinha de muitas crianças na cidade. Estranho é que a madrinha *Tatá* não era *feita*,¹⁹ pelo menos que eu soubesse, e porque se vestia como uma *egbome*²⁰ da religião dos orixás? Os homens, alguns muito sóbrios, vestiam-se portando *paletó e gravata*. Outros vestiam belíssimas roupas africanas que lhes davam um aspecto majestoso. Mas as mulheres *feitas de santo*, estas superavam a beleza de cada dia. Elas surgiam de todos os lados do terreiro, cada uma trajada mais caprichosamente.

Vivi intensamente aquele momento como um sonho ritual de fé, alegria, beleza. Tudo se mostrava com uma intensa participação da gente mantenedora e guardiã da tradição dos orixás, com as características radicais da família de matriz cultural africana reconstruída no Brasil como a religião que permitiu a (re)existência do povo africano escravizado. Reconstrução que contou com a interação recíproca e o vigor do poder ajuntar-se deste mesmo povo. Povo que se autorizou a presentificar vivências ancestrais reterritorializadas. Vivências do que foi possível manter graças ao sentido agregador do povo negro sustentado pela oralidade e as adaptações necessárias pela exigência do inusitado contexto social e histórico. As tensões provocadas por um repertório de valores, crenças, sentimentos entre as diversas etnias foi o que propiciou o surgimento de uma nova identidade coletiva com características próprias e estruturantes dos afrodescendentes. Uma identidade ancestral que continua sendo construída até por conta da dinâmica dos diversos repertórios que se entrelaçam e se imbricam como uma rede que se alarga revitalizada pelo sentido das tradições.

¹⁸ Local onde são realizadas as festas públicas nos terreiros de religiões de matriz cultural africana.

¹⁹ O mesmo que iniciada.

²⁰ Irmã mais velha.

O terreiro é um lugar singular e plural. Na reconstrução de um mundo ao mesmo tempo divino e comunal, vive-se ritualística e mitologicamente um entrelugar onde afrodescendentes, via de regra como um segmento excluído, reconstróem significados fundados em valores tradicionais. Valores que podem ser heurísticamente definidos como uma contribuição coletiva para conquistar a capacidade de se autorizar tanto pela individualidade preservada como pelo sentido como se inscreve a comunidade na sua estrutura de símbolos e imaginário radical.

Dentre as ações simbólicas que me chamaram atenção naquele *xirê*,²¹ uma se destaca sobremaneira, era o jeito, a nobreza, como as mulheres adentravam no barracão. Tudo me parecia surpreendente. Cada um que chegava tinha uma postura alinhada da cabeça aos pés. Entravam olhando firme para frente, e só muito discretamente olhavam para os lados. Com postura impecável acomodavam-se em suas cadeira dispostas no barracão como que num movimento quase circular.

"A festa vai começar", informou Ana Célia. Um leve sussurro fora do barracão era o indicativo de que o *xirê* estava começando. Entraram os *alabês*²² que tomaram os seus lugares e davam alguns toques como que afinando os instrumentos sagrados. Nezinho,²³ que também já foi chamado por *Olorum*. Seguindo entrou Darinho²⁴ que, compenetrado, sentou-se entre os mais novos, incluindo o seu filho Bié de 7 anos de idade. A orquestra sagrada estava formada.

O cortejo simbólico de um poder real

A assistência levanta-se. Um toque especial acompanha a entrada de um cortejo singular. Não era um toque de dança, era um toque que anunciava a chegada de alguém que se distingue e que se autoriza a ser a primeira. Na frente do cortejo caminhava *Mãe Stella*, trazendo ao seu lado a filha de *Oxum* homenageada. A chegada daquelas pessoas especiais naquele espaço sagrado, eu entendi como uma experiência que retroage sobre a história. O cortejo adentrava com toda singularidade de sua história, mas não se tratava de uma *ressurreição do passado* porque não havia passado. A seguir, chegaram os *Ogans*²⁵ *Ekedes*²⁶ e *filhos e filhas de santo*. Sentadas lado a lado, as duas líderes, duas rainhas, cada uma do seu jeito no seu "posto".

²¹ O mesmo que festa.

²² Ogan que toca atabaque durante os rituais nos terreiros.

²³ Nome de um antigo alabê.

²⁴ Darinho, ou Pai Dadá, hoje é o mais velho alabê da casa.

²⁵ Cargo masculino desempenhado exclusivamente por homens.

²⁶ Cargo feminino análogo a Ogan.

Na eminência do acontecimento ritual, a África estava reterritorializada e se fazia exposta na cosmovisão do povo afrodescendente, do seu repertório simbólico, político e cultural. Havia todo um aparato reconstruído que se mostrava na ornamentação do barracão, na postura daquela gente que sabia o quanto aquele momento importava para as suas vidas e para a sua condição de ser, pertencer e participar da comunidade. A comunidade orgulhosamente contemplava as duas guardiãs da nossa religião e cultura. Elas estavam ali dignas e altivas, representando a nossa ancestralidade. Naquela noite, vivi um tempo desafiante das leis da normalidade. No final, a minha estranheza pela ignorância do ritual não me impedia de entender que eu estava participando de uma festa do meu inconsciente e do avivamento da minha ancestralidade negra. Eu estava participando de uma narrativa de uma identidade particular. Todos os meus sentidos estavam empanturrados do ambiente de axé e de sua narrativa em forma de festa, gestos, canto, dança, numa recriação de fatos e histórias ritualizadas que não se perderam na travessia transcontinental. O *egbê*²⁷ estava reunido. Um *egbé* de muitos filhos, e muitos irmãos como uma aldeia africana. Um zelo primoroso pela preservação do sagrado se mostrava na festa de extrema sensibilidade. Toda sensibilidade humana simbolizada caoticamente captava e seduzia meus sentidos. Relembro a minha identificação com esse acontecimento poderoso, que ainda tenho as marcas no meu jeito de perceber a vida.

A chave que abre a memória de um povo são os seus mitos e rituais

Um dia, estrangeiros desterritorializados, mercadorias coisificadas, nossos ancestrais resistiram à travessia marítima transcontinental e fizeram as terras americanas parir riquezas que assustaram o mundo. Naquele momento, eu tinha a impressão que participava de um filme atemporal. A festa me seduzia. Eu não sabia o porquê, mas eu estava muito à vontade como se toda vida eu tivesse experimentado aquele jeito de viver. O cenário não me causava estranheza. Era como se eu me desdobrasse em duas. De fato, no terreiro, muitas vezes tenho vivido esta sensação indizível. Durante o ritual, eu me sentia absolutamente atuante. Eu não estava escondida nos bastidores nem era barrada nas coxias. Havia uma coerência muito grande em tudo que eu via e em tudo que sentia ou pensava. Era como se a minha percepção naquele momento estivesse impregnada não só do presente como também de fatos, acontecimentos e de lembranças. Talvez lembranças de lutas e de estratégias de sobrevivência de corpo e alma. Ou mais lembranças de sobrevivência da alma do que do corpo. Ou, simplesmente, lembranças memórias que na época julguei sem explicação. Estaria o impacto daquele momento associado às memórias seculares das "eleições" e das festas de coroação de

²⁷ Comunidade.

rainhas e reis da nossa procedência matricial? Na fala de (BOSSI, 1994 p. 67)

“a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem a tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também, “desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A “memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo ativa latente, penetrante, oculta e invasora.”.

Assim, a experiência da festa foi como uma “rememoração” de fragmentos de vivências dialógicas que, religadas, invadiam as fronteiras de um imaginário que seria mais tarde, parte do meu quotidiano na comunidade do Axé Opo Afonjá a partir de 1986, início do meu caminho religioso.

Hoje, posso compreender e rever cada gesto daquele *xirê*. Todos os gestos se presentificavam tão naturalmente que eu podia perceber que não havia nenhum esforço abstrato para recriar uma reminiscência de origem. Havia um *tônus* vital que se encarregava de ativar uma visão de mundo singular. Tudo aconteceu no presente.

No terreiro, vive-se a memória de uma África ancestralizada. A memória ancestral reorganizou a vida e a identidade coletiva dos negros e negras escravizados no Brasil, mas sempre com algumas ressalvas, que não vamos considerar perdas. Nessa trajetória transversal da história do negro no Brasil, vamos considerar alguns desvios como um arranjo para a (re) existência. (Re)-existência, como fenômeno de transformação cognitiva pela intersubjetividade e interrelação de seres e saberes. Seres que, expatriados pela diáspora, resignificaram seus papéis, organizando-se em torno de uma identidade ancestral. Saberes que se expressam nos enredos da história oral, nos mitos, cantigas, provérbios e falares que anunciam um *êthos* epistemológico enraizado na matriz cultural africana. Não é difícil concordar que esta ainda é uma voz que precisa ser ouvida e considerada por suas ações coletivas e que visa corrigir qualquer forma destrutiva de princípios e valores comunitários.

Neste sentido, a matriz cultural africana vivenciada nos terreiros carrega na sua gênese um conteúdo simbólico com princípios e valores que, ao longo do tempo, foi se auto-organizando e nos reorganizando como que num cenário em transição dialogando com o sagrado que nos ensina que viver é um ato sagrado; e nós recebemos este legado como fluxos que caminham renovando as águas dos espaços internos do nosso ser.

Conta-se que no princípio, *Olodumaré* criou o mundo que era apenas água e ar parados no tempo. *Olodumaré* olhou em torno e pensou na enorme solidão que o envolvia. Nenhum som, nenhum movimento que o acoelhasse. Ele ficou se olhando no espelho d'água por um longo tempo. Ele e a água eram a mesma coisa. Encantado, *Olodumaré* tira de si um pedacinho de cabeça e oferece à água. Em seguida, um pedacinho de cada braço, outro pedacinho do seu próprio dorso, alguns pedacinhos de vísceras, pedacinhos

dos pés e se põe a olhar como que mergulhando em si mesmo, sentindo o mundo que carecia de uma existência compartilhada. Um sopro misterioso, um intenso movimento de gozo e expansão nas entranhas das águas, as partes divinas se juntam no mistério da criação e todos os seres vivos se levantam das águas e buscam os seus domínios. As águas inquietadas a partir daquele momento, ganham força e, como parceiras de Deus na criação, saem correndo pela terra adentro espalhando toda espécie de vidas.

O mundo africano tradicional tem como princípio uma geografia sagrada onde os elementos da natureza interagem, criando a paisagem ancestral do universo que se move dentro e fora de cada um. Se *uma poça contém o universo*, somos um fractal deste universo movente produzindo uma beleza interior que se mostra poetizando a vida. Somos água, somos *Oxum*, a Grande Mãe mulher que brota do lugar que fica entre a carne e a pele. Somos a água encarnada que canta, dança, rodopia, ou enfrenta poderosos com sabedoria. *Oxum*, a mãe ancestral que existe em cada ser humano. Somos todos seus filhos. Filhos da água que canta unindo numa única dança os céus, os astros, os trovões, as chuvas, as matas, o arco-íris, as montanhas, as planícies e os oceanos. O mundo cartesiano não contempla a fluidez de sua presença. *Oxum* de múltiplas formas e lugares que se mostra nas enchentes que leva consigo o que está no seu caminho, nas barulhentas cachoeiras, na piscosidade dos rios que alimentam a terra ou na transparência dos lagos e córregos tranquilos. *Oxum*, que engole as sombras das árvores, tornando as paisagens risonhas e brilhantes deixando refletir o brilhar do sol. *Oxum*, água que se esparrama em corpos distintos, criando afetos e outras vidas. *Oxum*, modelo de mulher que troca a solidão pela possibilidade de criar, cuidar dos seus desejos, fazendo entrelaçar vidas que geram e perenizam a espécie humana.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Laços de encruzilhada: ensaios transdisciplinares*. Feira de santana, Ba: UEFS, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) *Sankofa. Matrizes Africanas da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- PETROVICH, Carlos R., MACHADO, Vanda. *Irê Ayó. Mitos Afro-brasileiros*. Salvador: Edufba. 2004.

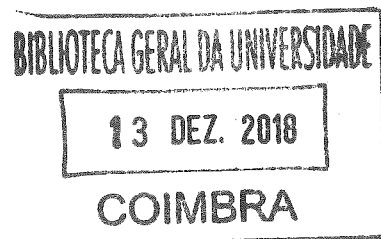


COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

APARTADO 42 001 – 1601-801 LISBOA

TELEFONE | (+351) 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt



Inocência Mata

Doutora em Letras pela Universidade de Lisboa e pós-doutora em Estudos Pós-coloniais pela Universidade de Califórnia, Berkeley; é professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na área de Literaturas, Artes e Culturas, e investigadora do Centro de Estudos Comparatistas (CEC). Foi, de 2014 a 2018, professora na Universidade de Macau, onde exerceu com uma licença especial do Reitor da ULisboa, tendo sido vice-directora do Departamento de Português da Universidade de Macau, coordenadora do Programa de doutoramento, *PhD in Literary and Intercultural Studies (Portuguese)*, e directora do Centro de Investigação de Estudos Luso-Asiáticos (*CIELA*). É membro de associações científicas da sua especialidade, de que se destacam a Associação Portuguesa de Literatura Comparada, a Association por L'Étude des Littératures Africaines (França), a Associação Internacional de Estudos Africanos (AFROLIC, Brasil) e a Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa (AILP-CSH). Membro fundador da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe (UNEAS) e sócia Honorária da Associação de Escritores Angolanos (UEA) é também membro correspondente da Academia das Ciências de Lisboa – Classe de Letras, membro da Academia Angolana de Letras e Académica Correspondente da Academia Galega da Língua Portuguesa. Professora visitante de muitas universidades estrangeiras, é igualmente membro do Conselho Editorial e Científico de muitas revistas de especialidade, nacionais e estrangeiras. Tem publicado na área de literaturas e culturas africanas, literaturas em português e estudos pós-coloniais e culturais.